EX SCIENTIA SPES
JULIUS S. HELD

RÉFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POËSIE ET SUR LA PEINTURE.

PAR M. L'ABBÉ DU BOS,

L'UN DES QUARANTE, ET SECRETAIRE PERPETUEL DE L'ACADEMIE FRANÇOISE.

NOUVELLE EDITION.

TOME TROISIÉME.

Vt Pictura Poësis. Hor. de Art. Poët.

A DRESDE, 1760.

CHEZ GEORGE CONRAD WALTHER,

LIBRAIRE DU ROI.

AVEC PRIVILÉGE.

TABLE DES MATIERES.

TROISIÉME PARTIE.

Dissertation sur les représentations théâtrales des Anciens.

Avant-propos. Page 1

Section 1. *Idée générale de la Musique des Anciens, & des Arts musicaux subordonnés à cette science.* 7

Sect. 2. *De la Musique Rithmique.* 21

Sect. 3. *De la Musique organique ou instrumentale.* 42

Sect. 4. *De l'Art ou de la Musique poëtique. De la Mélopée. Qu'il y avoit une Mélopée qui n'étoit pas un chant musical, quoiqu'elle s'écrivît en notes.* 54

Sect. 5. *Explication de plusieurs endroits du sixiéme chapitre de la Poëtique d'Aristote. Du chant des vers Latins ou du* Carmen. Page 83

Sect. 6. *Que dans les écrits des Anciens, le terme de* chanter *signifie souvent* déclamer, *& même quelquefois* parler. 102

Sect. 7. *Nouvelles preuves que la déclamation théâtrale des Anciens étoit composée, & qu'elle s'écrivoit en notes. Preuve tirée de ce que l'Acteur qui la récitoit, étoit accompagné par des instrumens.* 111

Sect. 8. *Des Instrumens à vent & à corde dont on se servoit dans les accompagnemens.* 126

Sect. 9. *De la différence qui étoit entre la déclamation des Tragédies, & la déclamation des Comédies. Des Compositeurs de déclamation. Réflexions concernant l'art de l'écrire en notes.* 133

Sect. 10. *Continuation des preuves qui montrent que les Anciens écrivoient en notes la*

la déclamation. Des changemens ſurvenus vers le tems d'Auguſte dans la déclamation des Romains. Comparaiſon de ce changement avec celui qui eſt arrivé dans notre Muſique & dans notre Danſe ſous Louis XIV. Page 153

Sect. 11. *Les Romains partageoient ſouvent la déclamation théatrale entre deux Acteurs, dont l'un prononçoit, tandis que l'autre faiſoit des geſtes.* 173

Sect. 12. *Des Maſques des Comédiens de l'antiquité.* 183

Sect. 13. *De la* Saltation, *ou de l'art du geſte, appellé par quelques Auteurs la Muſique Hypocritique.* 209

Sect. 14. *De la Danſe, ou de la* Saltation *théatrale. Comment l'Acteur qui faiſoit les geſtes, pouvoit s'accorder avec l'Acteur qui récitoit. De la Danſe des Chœurs..* 232

Sect. 15. *Obſervations concernant la maniere dont les piéces Dramatiques étoient repréſentées ſur le Théâtre des Anciens. De la paſſion que les Grecs & les Romains avoient*

avoient pour le Théâtre, & de l'étude que les Acteurs faisoient de leur art, & des récompenses qui leur étoient données. Page 245

Sect. 16. *Des Pantomimes, ou des Acteurs qui jouoient sans parler.* 262

Sect. 17. *Quand ont fini les représentations somptueuses des Anciens. De l'excellence de leurs chants.* 293

Sect. 18. *Réflexions sur les avantages & sur les inconvéniens qui résultoient de la déclamation composée des Anciens.* 305

Fin de la Table.

REFLE-

RÉFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POËSIE ET SUR LA PEINTURE.

TROISIÉME PARTIE.

Qui contient une Dissertation sur les Représentations Théatrales des Anciens.

AVANT-PROPOS.

La Musique des Anciens étoit une Science bien plus étendue que ne l'est notre Musique. Aujourd'hui la Musique n'enseigne que deux choses, la composition des chants musicaux, ou

des chants proprement dits, & l'exécution de ces chants, soit avec la voix, soit sur les instrumens. La science de la Musique avoit parmis les Grecs & parmi les Romains, un objet bien plus vaste. Non-seulement elle montroit tout ce que la nôtre montre; mais elle enseignoit beaucoup de choses que la nôtre n'enseignoit point, soit parce que l'on n'étudie plus aujourd'hui une partie de ces choses-là, soit parce que l'art qui enseigne les autres, n'est point réputé faire une partie de la Musique, de maniere que l'on ne donne plus le nom de Musicien à celui qui le professe. Dans l'antiquité, l'art poëtique étoit un des arts subordonnés à la Musique, & par conséquent c'étoit la Musique qui enseignoit la construction des vers de toute figure. L'art de la Saltation, *ou l'art du geste étoit aussi l'un des arts musicaux. Ainsi ceux qui enseignoient les pas & les attitudes de notre danse, ou de la danse proprement dite, laquelle faisoit une partie de l'art du geste, étoient appellés Musi-*

Muſiciens. Enfin la Muſique des Anciens enſeignoit à compoſer comme à écrire en notes la ſimple déclamation, ce qu'on ne ſait plus faire aujourd'hui. Ariſtides Quintilianus nous a laiſſé un excellent livre ſur la Muſique, écrit en langue Grecque; & cet Auteur vivoit ſous le regne de Domitien, ou ſous celui de Trajan, comme le conjecture ſur de bonnes raiſons Monſieur Meibomius, qui a fait imprimer avec une traduction Latine l'ouvrage dont je parle. Suivant cet Ariſtides, la plupart des Auteurs qui l'avoient précédé, définiſſoient la Muſique: un art qui enſeigne à ſe ſervir de la voix, & à faire tous les mouvemens du corps avec grace. Ars decoris in vocibus & motibus (*).

Comme l'on n'a point communément de la muſique des Grecs & des Romains, l'idée que je viens d'en donner, & comme on croit quelle étoit renfermée dans les mêmes bornes que la nôtre, l'on ſe

 trouve

(*) Ariſtid. lib. prim.

trouve embarrassé, quand on veut expliquer tout ce que les Auteurs anciens ont dit de leur Musique, & de l'usage qui s'en faisoit de leur tems. Il est donc arrivé que les passages de la Poëtique d'Aristote, que ceux de Ciceron, de Quintilien & des meilleurs Ecrivains de l'antiquité, où il est fait mention de leur Musique, ont été mal entendus par les Commentateurs, qui s'imaginant que dans ces endroits-là il étoit question de notre danse & de notre chant; c'est à dire, de la danse & du chant proprement dits, n'ont jamais pu comprendre le véritable sens de leurs passages. L'explication qu'ils en donnent, n'est propre qu'à les rendre plus obscurs. Elle n'est propre qu'à nous empêcher de concevoir jamais la maniere dont les piéces dramatiques étoient exécutées sur le théâtre des Anciens.

J'ose entreprendre d'expliquer intelligiblement tous ces passages, & principalement ceux qui parlent des représentations

tions théâtrales. Voici le plan de mon Ouvrage.

En premier lieu, je donnerai une idée générale de la Muſique ſpéculative & des arts muſicaux ; c'eſt-à-dire, des arts qui parmi les anciens étoient ſubordonnés à la ſcience de la Muſique. Si je ne dis rien, ou très-peu de choſes ſur la ſcience, qui enſeignoit les principes de toute ſorte d'accords & de toute ſorte d'harmonie, c'eſt qu'il ne m'appartient pas de changer quelque choſe, ou d'ajouter rien aux explications que M. Meibomius, M. Broſſard, M. Burette, & d'autres Ecrivains modernes ont faites des ouvrages que les anciens ont compoſés ſur l'harmonie, & qui nous ſont demeurés.

Je ferai voir en ſecond lieu que les Anciens compoſoient & qu'ils écrivoient en notes leur déclamation théâtrale, de maniere que ceux qui la récitoient, pouvoient être, comme ils l'étoient en

effet, soutenus par un accompagnement.

Je montrerai en troisiéme lieu, que les Anciens avoient si bien réduit l'art du geste ou la Saltation, *qui étoit un des arts, subordonnés à la science de la Musique, en méthode réglée, que dans l'exécution de plusieurs scènes ils pouvoient partager, & qu'ils partageoient en effet la déclamation théâtrale entre deux Acteurs, dont le premier récitoit, tandis que le second faisoit les gestes convenables au sens des vers récités, & que même il se forma des troupes de Pantomimes ou de Comédiens muets qui jouoient, sans parler, des piéces suivies.*

Je finirai mon ouvrage par quelques observations sur les avantages & sur les inconvéniens qui pouvoient résulter de l'usage des Anciens.

SECTI-

SECTION PREMIERE.

Idée générale de la Muſique des Anciens, & des Arts muſicaux ſubordonnés à cette Science.

On peut regarder le Traité ſur la Muſique, écrit en Grec par Ariſtides Quintilianus, & traduit en Latin par Monſieur Meibomius, comme l'ouvrage le plus inſtructif que l'antiquité nous ait laiſſé ſur cette ſcience. Il eſt à mon ſens le plus méthodique de ces ouvrages; & comme ſon Auteur, Grec de nation, fréquentoit tous les jours les Romains, puiſqu'il a vécu dans le tems que tous les pays habités par les Grecs, étoient ſoumis aux ſucceſſeurs d'Auguſte, il a dû ſavoir l'uſage qu'on faiſoit de la Muſique à Rome & dans la Grece. Ainſi c'eſt dans ſon livre que nous prendrons l'idée générale de la Muſique des Anciens. D'ailleurs la Muſique des Romains étoit la même que celle des Grecs, dont ils avoient appris cette ſcience. Elle avoit chez les uns & chez les autres la même étendue & les mêmes principes, de maniere qu'on peut ſe ſervir également pour

expliquer l'étendue & l'uſage de la Muſique des Anciens, ſoit des Auteurs Grecs, ſoit des Auteurs Latins. Ariſtides Quintilianus définit la Muſique (*) un art, mais un art qui démontre les principes ſur leſquels il opere, & qui enſeigne tout ce qui concerne l'uſage qu'on peut faire de la voix, ainſi qu'à faire avec grace tous les mouvemens dont le corps eſt capable. Notre Auteur rapporte auſſi quelques autres définitions de la Muſique un peu différentes de la ſienne, mais qui ſuppoſent toutes également que cette ſcience avoit l'étendue que nous lui donnons.

Les Auteurs Latins diſent la même choſe. La Muſique, c'eſt Quintilien l'Orateur qui parle, donne des enſeignemens, non-ſeulement pour régler toutes les inflexions dont la voix eſt ſuſceptible, mais encore pour régler tous les mouvemens du corps. Ces inflexions, ces mouvemens veulent être ménagés ſuivant une méthode certaine & judicieuſe. *Numeros muſices duplices habet in vocibus & in corpore, utriusque enim rei aptus quidam motus deſideratur* (**). Notre

(*) De Muſic. lib. prim.

(**) Inſt. l. 1. c. 12. de Muſic. & ejus laudibus.

tre Auteur ajoute quelques lignes après : „La „décence dans la contenance & dans le ge„ſte, eſt néceſſaire à l'Orateur, & il n'y a „que la Muſique qui puiſſe lui enſeigner cet„te décence". *Corporis quoque decens & aptus motus, qui dicitur Eurithmia, eſt neceſſarius, nec aliunde peti poteſt.*

Saint Auguſtin, dans l'ouvrage qu'il a compoſé ſur la Muſique, dit la même choſe que Quintilien. Il y écrit que la Muſique donne des préceptes ſur la contenance, ſur le geſte; en un mot, ſur tous les mouvemens du corps dont il avoit été poſſible de réduire la théorie en ſcience, & la pratique en méthode. *Quidquid numeroſitatis, quæ temporum atque intervallorum dimenſionibus movetur . . . . Muſica eſt ſcientia bene movendi* (*). La Muſique des Anciens avoit aſſujetti à une meſure réglée tous les mouvemens du corps, ainſi que le ſont les mouvemens des pieds de nos danſeurs.

La ſcience de la Muſique, ou ſi l'on veut, la Muſique ſpéculative, s'appelloit la Muſique harmonique, parce qu'elle enſeignoit les principes de toute harmonie, & les régles générales de toute ſorte d'accords. C'étoit donc elle qui enſeignoit ce que nous apppel-

 lons

(*) De Muſic. lib. prim.

lons la *compoſition.* Comme les chants qui étoient l'ouvrage de la compoſition, ſe nommoient alors quelquefois, ainſi qu'ils ſe nomment à préſent, *de la muſique* abſolument, les Anciens diviſoient la muſique priſe dans le ſens que nous venons de dire, en trois genres; ſavoir, le genre Diatonique, le genre Chromatique & le genre Enarmonique. Ce qui conſtituoit la différence qui étoit entre ces trois genres, c'eſt que l'un admettoit des ſons que l'autre n'admettoit pas dans ſes chants. Dans la muſique Diatonique, le chant ne pouvoit pas faire ſes progreſſions par des intervalles moindres que les ſémi-tons majeurs. La modulation de la muſique Chromatique employoit les ſémi-tons mineurs (*); mais dans la muſique Enarmonique, la progreſſion du chant ſe pouvoit faire par des quarts de ton. Les Anciens diviſoient encore leurs compoſitions muſicales en pluſieurs genres, par rapport au mode ou au ton dont elles étoient, & ils nommoient ces modus du nom des pays où ils avoient été mis principalement en uſage. Ils nommoient donc l'un, le mode Phrygien; l'autre, le mode Dorien, & ainſi des autres. Mais je me contenterai de renvoyer aux Modernes, qui ont

(*) Broſſart, Dictionn. de Muſique.

ont traité à fonds de la muſique harmonique des Anciens, afin de paſſer plutot à ce que j'ai à dire concernant leurs arts muſicaux, qui ſont l'objet principal de ma diſſertation.

Dès que la Muſique embraſſoit un ſujet auſſi vaſte, il étoit naturel qu'elle renfermât pluſieurs arts, dont chacun eût ſon objet particulier. Auſſi voyons-nous qu'Ariſtides Quintilianus compte juſques à ſix arts ſubordonnés à la Muſique. De ces ſix arts, il y en avoit trois qui enſeignoient toute ſorte de compoſition. *Porro activum ſecatur in uſuale, quod prædictis utitur, & enunciativum. Uſualis partes ſunt Melopæia, Rithmopæia, Poëſis; Enuntiativi, Organicum, Odicum, Hypocriticum* (*).

Ainſi la muſique, par rapport à la compoſition, ſe partageoit en art de compoſer la mélopée, ou les chants, en art rithmique & en art poëtique. Par rapport à l'exécution, la Muſique ſe partageoit en art de jouer des inſtrumens, en art du chant & en art hypocritique, ou en art du geſte.

La mélopée, ou l'art de compoſer la mélodie, étoit l'art de compoſer & d'écrire en notes toute ſorte de chants; c'eſt-à-dire, non-ſeule-

(*) Ariſtid. lib. prim.

ſeulement le chant muſical ou le chant proprement dit, mais auſſi toute ſorte de récitation ou de déclamation.

L'art rithmique donnoit des régles pour aſſujettir à une meſure certaine tous les mouvemens du corps & de la voix, de maniere qu'on pût en battre les tems, & les battre du mouvement convenable & propre au ſujet.

L'art poëtique enſeignoit la méchanique de la poëſie, & il montroit ainſi à compoſer régulierement des vers de toute ſorte de figure.

Nous venons de voir que par rapport à l'exécution, la muſique ſe diviſoit en trois arts, l'art de jouer des inſtrumens, l'art du chant & l'art du geſte.

On devine bien quelles leçons pouvoient donner & la muſique organique, qui enſeignoit à jouer des inſtrumens, & la muſique qui ſe nommoit l'art du chant. Quant à la muſique hypocritique ou *contrefaiſeuſe*, & qui ſe nommoit ainſi, parce qu'elle étoit proprement la muſique des Comédiens que les Grecs appelloient communément hypocrites ou *contrefaiſeurs*; elle enſeignoit l'art du geſte, & montroit ainſi à exécuter, ſuivant les régles d'une méthode établie ſur des principes

cipes certains, ce que nous ne faiſons plus aujourd'hui que guidés par l'inſtinct, ou tout au plus par une routine aidée & ſoutenue de quelques obſervations. Les Grecs nommoient cet art muſical *Orcheſis*, & les Romains *Saltatio.*

Porphyre qui vivoit environ deux cens ans après Ariſtides Quintilianus, & qui nous a laiſſé un Commentaire ſur les *Harmoniques* de Ptolomée, ne partage les arts muſicaux, qu'en cinq arts différens (*), ſavoir, l'art métrique, l'art rithmique, l'art organique, l'art poëtique pris dans toute ſon étendue, & l'art hypocritique. On trouve même en comparant la diviſion d'Ariſtides avec celle de Porphyre, que Porphyre compte deux arts de moins qu'Ariſtides. Ces deux arts ſont l'art de compoſer la mélopée & l'art du chant. Si nonobſtant la ſuppreſſion de ces deux arts, Porphyre ne laiſſe pas de compter cinq arts muſicaux, au lieu qu'il ne devroit plus, après ce retranchement, en compter que quatre; c'eſt qu'il met au nombre de ces arts, l'art métrique dont il n'eſt pas fait mention dans Ariſtides. Mais cette différence dans l'énumeration des arts muſicaux, n'empêche pas que nos deux Auteurs

(*) Hypomnemata in Harm. Ptol. p. 191.

teurs ne disent au fond la même chose. Tâchons d'expliquer la difficulté.

Dès que Porphyre a dit qu'il prenoit l'art poëtique dans sa plus grande étendue, comme il prend soin de le dire, il a dû ne point parler de la mélopée, ou de l'art de composer la mélopée, comme d'un art musical particulier, parce que ce dernier art étoit renfermé dans l'art poëtique, pris dans toute son étendue. En effet, suivant l'usage des Grecs, l'art de composer la mélopée, faisoit une partie de l'art poëtique. On verra cidessous que les Poëtes Grecs composoient eux-mêmes la mélopée de leurs piéces. Si au contraire Aristides fait de l'art poëtique & de l'art de composer la mélopée, deux arts distincts, c'est qu'il a eu égard à l'usage des Romains, qui étoit que les Poëtes dramatiques ne composassent point eux-mêmes la déclamation de leurs vers; mais qu'ils la fissent composer par des Artisans compositeurs de profession, & que Quintilien appelle: *Artifices pronunciandi.* C'est ce que nous rapporterons plus au long dans la suite.

C'est par la même raison que Porphyre n'a point suivi Aristides, ni fait de l'art du chant un art musical particulier. Ceux qui enseignoient en Grece l'art poëtique dans toute

toute ſon étendue, enſeignoient auſſi apparemment l'art de bien exécuter toute ſorte de chant ou de déclamation.

Si Porphyre fait à ſon tour deux arts diſtincts de l'art rithmique, dont Ariſtides ne fait qu'un ſeul & même art; ſi Porphyre diviſe en art métrique & en art rithmique proprement dit, l'art dont Ariſtides ne fait qu'un ſeul art qu'il appelle *Rithmopæia*, cela vient vraiſemblablement de la cauſe que je vais dire. Les progrès que l'art des Pantomimes né ſous le regne d'Auguſte, aura fait durant les deux ſiécles écoulés depuis le tems d'Ariſtides juſques au tems de Porphyre, avoient engagé les gens du théâtre à ſubdiviſer l'art rithmique, & par conſéquent à en faire deux arts différens. L'un de ces arts qui étoit le métrique ou le *meſureur* enſeignoit à réduire ſous une meſure certaine & réglée, toute ſorte de geſtes en toute ſorte de ſons, qui pouvoient être aſſujettis à ſuivre les tems d'une meſure; & l'art rithmique n'enſeignoit plus qu'à bien battre cette meſure, & principalement à la battre d'un mouvement convenable. Nous verrons ci-deſſous que le *mouvement* étoit, au ſentiment des Anciens, ce qu'il y avoit de plus important dans l'exécution de la muſique, & l'invention de l'art du

du Pantomime les aura encore engagé à faire une étude plus profonde de tout ce qui pouvoit perfectionner l'art du mouvement. Il eſt certain, comme on le dira, que depuis le regne d'Auguſte juſques au renverſement total de l'Empire d'Occident, les repréſentations des Pantomimes firent le plaiſir le plus cher au peuple Romain.

Je conclus donc que la différence qui ſe trouve entre l'énumération des arts muſicaux que fait Ariſtides Quintilianus, & celle que fait Porphyre, n'eſt qu'une différence apparente, & que ces deux Auteurs ne ſe contrediſent point quant au fond des choſes.

Je m'interromprai ici pour faire une obſervation. Dès que la muſique des Anciens donnoit des leçons méthodiques ſur tant de choſes, dès qu'elle donnoit des préceptes utiles au Grammairien, & néceſſaires au Poëte, comme à tous ceux qui avoient à parler en public, on ne doit plus être ſurpris que les Grecs & les Romains (*) l'ayent crue un art néceſſaire, & qu'ils lui ayent donné tant d'éloges qui ne conviennent pas à la nôtre. On ne doit pas s'étonner qu'Ariſtides Quintilianus ait dit (**) que la Muſique étoit

(*) Quint. Inſt. lib. 1, cap. 12.
(**) De Muſic. lib. prim.

étoit un art néceſſaire à tous les âges de la vie, puiſqu'il enſeignoit également ce que les enfans doivent apprendre, & ce que les perſonnes faits doivent ſavoir.

Quintilien écrit par la même raiſon, que non-ſeulement il faut ſavoir la muſique pour être Orateur, mais qu'on ne ſauroit même être bon Grammairien ſans l'avoir appriſe, puiſqu'on ne pouvoit pas bien enſeigner la Grammaire ſans montrer l'uſage dont y étoient le métre & le rithme. (*) *Nec citra muſicam Grammatica poteſt eſſe perfecta, cum ei de rithmis metriſque dicendum ſit.* Cet Ecrivain judicieux obſerve encore en un autre endroit (**) que dans les tems précédens, la profeſſion d'enſeigner la Muſique, & celle d'enſeigner la Grammaire, avoient été unies, & qu'elles étoient alors exercées par le même maître.

Enfin Quintilien dit dans le chapitre de ſon Livre où il veut prouver que l'Orateur eſt du moins obligé d'apprendre quelque choſe de la Muſique. „On ne me refuſera „point de tomber d'accord que ceux qui pré„tendent faire la profeſſion d'Orateur, doi„vent

(*) Inſtit. lib. prim. cap. 3.
(**) Ibid. cap. ſexto.

„vent lire & entendre les Poëtes. La Mu-
„sique ne préside-t'elle point à la compoſi-
„tion des poëmes de quelque nature qu'ils
„ſoient? Si quelqu'un eſt aſſez déraiſon-
„nable pour dire qu'en général les régles
„que ſuit un Poëte dans la compoſition de
„ſes vers, n'appartiennent point à la Mu-
„ſique, du moins ne ſauroit-il nier que les
„régles qu'il faut ſuivre dans la compoſition
„des vers qui ſont faits pour être récités avec
„un accompagnement, n'appartiennnent à
„ce bel art. „ *Poetas certe legendos futuro Oratori conceſſerint.. Num hi ſine Muſica? At ſi quis tam cæcus animi eſt, ut de aliis dubitet, illos certe, qui carmina ad liram compoſuerunt. Hæc diutius.* (*) Ce paſſage paroîtra beaucoup plus clair, lorſqu'on aura lû ce que je dois écrire concernant le *carmen* ou la déclamation notée des vers faits pour être récités avec un accompagnement.

En un mot, tous les écrits des Anciens font foi (**) que la muſique paſſoit de leur tems pour un art néceſſaire aux perſonnes polies, & qu'on regardoit alors comme des gens ſans éducation, & comme on regarde aujour-

(*) Inſt. lib. prim. c. 12.
(**) Luciani Gymnaſt. Plutar. de Muſic.

aujourd'hui ceux qui ne ſavent point lire, les perſonnes qui ne ſavoient pas la muſique. Je reviens aux arts muſicaux.

Malheureuſement pour nous, il ne nous eſt reſté aucune des méthodes compoſées pour enſeigner la pratique de ces arts, dont il y avoit tant de Profeſſeurs dans la Grece & dans l'Italie. D'ailleurs ceux des Auteurs anciens qui ont écrit ſur la Muſique & dont les ouvrages nous ſont demeurés, ont très-peu parlé de la mécanique des arts ſubordonnés à la ſcience de la muſique qu'ils ont regardés comme des pratiques faciles & communes, dont l'explication n'étoit bonne qu'à exercer les talens de quelque maître à gages. Par exemple, Saint Auguſtin qui a compoſé ſur la muſique un ouvrage diviſé en ſix livres, dit qu'il n'y traitera point de toutes ces pratiques, parce que ce ſont des choſes ſues communément par les hommes de théâtre les plus médiocres. *Non enim tale aliquid hic dicendum eſt, quale quilibet Cantores Hiſtrioneſque noverunt* (*).

Ainſi les Auteurs dont je parle, ont écrit plutôt en Philoſophe qui raiſonne & qui fait des ſpéculations ſur les principes généraux d'un art dont la pratique eſt ſue de tous ſes

(*) De Muſic. lib. prim.

contemporains, que comme un Auteur qui veut que son livre puisse, sans aucun autre secours, enseigner l'art dont il traite.

Cependant j'espere, qu'en m'aidant des faits racontés par les Ecrivains anciens, qui par occasion ont parlé de leurs arts musicaux, je pourrai venir à bout de donner une notion, sinon pleine & entiere, du moins claire & distincte de ces arts, & d'expliquer comment les piéces dramatiques étoient représentées sur le théâtre des Anciens.

Nous venons de voir qu'Aristides Quintilianus comptoit six arts musicaux, savoir, l'art rithmique, l'art de composer la mélopée, l'art poëtique, l'art de jouer des instrumens, l'art du chant & l'art du geste; mais nous réduirons ici ces six à quatre, en ne comptant l'art poëtique, l'art de composer la mélopée & l'art du chant, que pour un seul & même art. On a déja vu que l'art poëtique, l'art de composer la mélopée & l'art du chant avoient tant d'affinité, que Porphyre ne les comptoit que pour un seul art, qu'il nomme l'art poëtique pris dans toute son étendue.

* *
*

SECTI-

SECTION II.

De la Muſique rithmique.

Nous avons déja dit que la muſique rithmique donnoit des régles pour aſſujettir à une meſure certaine tous les mouvemens du corps & de la voix, de maniere qu'on pût en battre les tems. Le rithme muſical, dit Ariſtides (*), regle auſſi-bien le geſte que la récitation. Cet art enſeignoit donc le grand uſage qu'on peut faire de la meſure & du mouvement. On verra par ce que nous allons dire ſur ce ſujet, que les Anciens faiſoient un très-grand cas de cet art. Saint Auguſtin dit dans l'endroit de ſes rétractations où il parle du livre qu'il avoit écrit ſur la muſique, qu'en l'écrivant, ſon objet principal avoit été d'y traiter du ſecours merveilleux qu'on peut tirer de la meſure & du mouvement. *Et de muſica ſex volumina quantum attinet ad eam partem, quæ rithmus vocatur* (**).

Les Grecs reconnoiſſoient comme nous quatre choſes dans la muſique, la progreſſion des tons du ſujet principal, ou le chant,

(*) De Muſic. lib. prim.
(**) Lib. prim.

l'harmonie, ou l'accord des différentes parties, la mesure et le mouvement. C'étoit donc ces deux dernieres qu'enseignoit l'art rithmique qui comme nous l'avons remarqué déja, est partagé par Porphyre en art métrique, ou mesureur, & en art rithmique ou art du mouvement.

Platon, pour dire que le mouvement est l'ame d'un chant mésuré, dit (*) que le rithme est l'ame du métre. Le métre, écrit Aristote (**), n'est encore qu'une partie du rithme. On lit dans Quintilien, si je l'entends bien, qu'il ne faut pas qu'une mesure emprunte sur l'autre; mais que celui qui bat la mesure, a la liberté d'en presser, ou d'en rallentir le mouvement. *Rithmis spatia libera, metris finita sunt* (***). Aristides Quintilianus écrit, que suivant plusieurs, le métre différoit du rithme, comme le tout différe de sa partie. *Porro & pedibus constant metra . . . differre autem metra a rithmo, aiunt alii ut a toto partem* (****). Mais comme nous disons quelquefois absolument le mouvement pour dire la mesure & le

(*) Plat. de Leg. l. 2.
(**) Poët. chap. 4.
(***) Instit. l. 9. cap. 4.
(****) Arist. lib. prim.

le mouvement, les Grecs diſoient auſſi quelquefois le rithme tout court, pour dire le rithme & le métre: c'eſt en prenant le mot de rithme dans cette acception qu'Ariſtote a dit dans ſa Poëtique, que la Muſique fait ſes imitations avec le chant, l'harmonie & le rithme; ainſi que la Peinture fait les ſiennes avec les traits & avec les couleurs.

Les Romains qui employoient ſouvent des termes Grecs en parlant de muſique, en ſavoient certainement l'étimologie, & ce que pouvoit changer dans la ſignification propre de ces termes un uſage autoriſé. Or Saint Auguſtin dit poſitivement qu'il étoit en uſage de ſon tems, de donner le nom de rithme à tout ce qui régloit la durée, dans l'exécution des compoſitions. *Rithmi enim nomen in muſica uſque adeo patet, ut hæc tota pars ejus, quæ ad diu & non diu pertinet, rithmus nominata ſit* (*).

Rien n'eſt ſi commun dans toutes les langues, que le nom de l'eſpéce donné au genre, & le nom du genre attribué à l'eſpéce en ſtyle ordinaire. Sans ſortir de notre ſujet, nous allons voir que les Romains donnoient au mot *modulatio* une acception beaucoup plus étendue que ſa premiere ſignification.

(*) De Muſic. lib. 2.

Les Romains appelloient *soni* ou *voces*, le chant, l'harmonie, *concentus;* & la mesure, *numeri.*

Quand Virgile dans une de ses Eglogues, fait dire à Mœris par Lycidas. Dites-moi aussi les vers que je vous entendis chanter un soir: Je m'en rappellerois sans peine les *nombres*, si je pouvois me souvenir des paroles.

Quid, quæ te pura solum sub nocte canentem
Audieram, numeros memini, si verba tenerem (*).

Il ne veut faire dire autre chose à Lycidas, si ce n'est que bien qu'il eût oublié les paroles des vers dont il étoit question; il se souvenoit bien néanmoins de quels pieds ou de quelles mesures ils étoient composés, & par conséquent de leur cadence. Ainsi *Modi*, terme que les Latins employent souvent en parlant de leur musique, ne signifioit proprement que le mouvement. Cependant ils appelloient la mesure & le mouvement du nom seul de *modi;* & même ils donnoient encore quelquefois le nom de *modulation* à toute la composition, & cela sans égard à l'étimologie de modulation.

Montrons donc en premier lieu que *modulatio* ne signifioit proprement que la mesure &

(*) Eglog. nona.

& le mouvement, que ce qui eſt appellé rithme dans Porphyre; & montrons en ſecond lieu, que malgré cela, les Romains ont ſouvent donné le nom de modulation à toute la compoſition muſicale. Nous aurons beſoin plus d'une fois de ſuppoſer que les Anciens ſe ſont permis cette eſpéce d'inexactitude.

Quintilien rapporte qu'Ariſtoxene, que Suidas dit avoir été l'un des diſciples d'Ariſtote, & qui a écrit ſur la muſique un livre qui ſe trouve dans le recueil de M. Meibomius, diviſoit la muſique qui s'exécute avec la voix en rithme & en chant. Le rithme, ajoute Quintilien, eſt ce que nous appellons *modulation*, & le chant aſſujetti ou noté, eſt ce que nous appellons le ton & les ſons. *Vocis rationes Ariſtoxenes muſicus dividit in rithmum & melos emmetrum, quorum alterum modulatione, canore alterum ac ſonis conſtat* (*).

Lorſque Quintilien veut dire qu'il n'exige point de ſon Orateur qu'il ſache la muſique à fond, Quintilien dit qu'il ne lui demande point de ſavoir aſſez bien la modulation pour battre la meſure des Cantiques ou des Monologues. C'étoient comme nous le dirons dans la ſuite, les ſcénes des piéces de théâtre

(*) Inſtit. lib. prim, cap. 12.

dont la déclamation étoit la plus chantante; c'eſt-à-dire, la plus approchante du chant muſical. *Nam nec ego conſumi ſtudentem his artibus volo, nec moduletur ut muſicis modis cantica excipiat* (*).

Cependant, & c'eſt ce que nous avons à dire en ſecond lieu, Quintilien appelle ſouvent toute la compoſition *une modulation*, en comprenant ſous ce nom le chant, l'harmonie, la meſure & le mouvement. Par exemple, cet Auteur, dans le troiſiéme chapitre du livre onziéme de ſes Inſtitutions, où il donne des leçons ſi curieuſes ſur le ſoin qu'un Orateur doit avoir de ſa voix, & ſur la récitation, dit, en parlant de pluſieurs mauvaiſes manieres de prononcer: „Il n'y a point de „déſagrément dans la prononciation qui me „choque autant que d'entendre dans les Eco„les & dans les Tribunaux, chanter *la mo„dulation théâtrale.* C'eſt le vice à la mo„de, j'en conviens, mais il n'en eſt pas moins „vrai que ce vice dégrade l'Orateur". *Sed quodcumque ex his vitium magis tulerim quam quo nunc maxime laboratur, in cauſis omnibus ſcholisque cantandi, quod inutilius ſit an fœdius, ignoro! Quid enim Oratori minus con-*

(*) Quint. Inſtit. lib. prim. cap. 13.

convenit quam modulatio Scenica (*)? On voit bien que Quintilien comprend le chant ou la déclamation compoſée dans la *modulation* dont il parle. C'eſt la compoſition entiere que Quintilien appelle ici *modulation.*

Dans les Inſcriptions qui ſont à la tête des Comédies de Térence, il eſt dit, que c'eſt Flaccus qui en a fait les modes, ou qui les a *modulées;* pour dire que c'étoit ce Flaccus qui en avoit compoſé la déclamation. *Modos fecit, modulavit Flaccus.*

Saint Auguſtin rend en quelque ſorte raiſon de cet uſage, en diſant que tout ce qu'un Muſicien doit faire, eſt preſque renfermé ſous le terme de modulation. *Modulatio, quo uno pene verbo tantæ diſciplinæ definitio continetur* (**).

Je pourrois encore citer pluſieurs paſſages d'anciens Auteurs Latins qui ont employé les termes de *modi* & de *modulatio* dans un ſens auſſi étendu; mais pour convaincre le lecteur qu'on s'en ſervoit communément pour dire toute la compoſition, il ſuffira de rapporter la définition que fait du mot de *modulation,* Diomede Grammairien, qui a vécu avant la deſtru-

(*) Inſtit. lib. XI. c. 3.
(**) De Muſic. lib. prim.

destruction de l'Empire Romain. La modulation, dit cet Auteur, est l'art de rendre la prononciation d'une récitation suivie, plus agréable, & d'en faire un bruit plus flateur pour l'oreille (*). *Modulatio est continuati sermonis in jucundiorem dicendi rationem artificialis flexus, in delectabilem auditui formam conversus.*

Enfin le terme de modulation avoit parmi les Romains, la même signification que *Carmen :* mot que nous ne saurions traduire suivant sa signification précise, qui vouloit dire la mesure & la prononciation notée des vers, parce que n'ayant pas la chose, nous n'avons pas de terme propre pour la signifier. Il sera bientôt parlé de ce *Carmen.* Revenons à l'art rithmique, ou à la modulation proprement dite.

Nous savons comment les Anciens mesuroient leur musique vocale ou leur musique composée sur des paroles. Comme nous l'avons observé déja en parlant de la mécanique de la Poësie, les syllabes avoient une quantité déterminée dans la langue Grecque & dans la langue Latine. Cette quantité étoit même relative, c'est-à-dire, que deux syllabes bréves ne devoient point durer plus long-

(*) De Arte Gramm. lib. 2. cap. 4.

longtems dans la prononciation, qu'une longue; & qu'une ſyllabe longue devoit durer auſſi longtems que deux bréves. La ſyllabe bréve valoit un tems dans la meſure, & la ſyllabe longue en valoit deux. Les enfans n'ignorent pas, dit Quintilien, que la longue vaut deux tems, & que la bréve n'en vaut qu'un. *Longam eſſe duorum temporum, brevem unius etiam pueri ſciunt* (*).

Cette proportion entre les ſyllabes longues & les ſyllabes bréves, étoit auſſi conſtante que la proportion qui eſt aujourd'hui entre les notes de différente valeur. Comme deux notes noires doivent dans notre muſique durer autant qu'une blanche, dans la muſique des Anciens deux ſyllabes bréves duroient ni plus ni moins qu'une longue. Ainſi lorſque les Muſiciens Grecs ou Romains mettoient en chant quelque compoſition que ce fût, ils n'avoient pour la meſurer, qu'à ſe conformer à la quantité de la ſyllabe ſur laquelle ils poſoient chaque note. La valeur de la note étoit déja décidée par la valeur de la ſyllabe. Voilà pourquoi Boëce (**) qui a vêcu ſous le regne de Théodoric Roi des Oſtrogots, & quand les théâtres étoient encore

(*) Inſtit. lib. 9. c. 4.

(**) De Muſic. l. 4. c. 3.

core ouverts à Rome, dit, en parlant d'un Compoſiteur de muſique qui met des vers en chant: Que ces vers ont déja leur meſure en vertu de leur figure; c'eſt-à-dire, en vertu de la combinaiſon des ſyllabes longues & des ſyllabes bréves dont ils ſont compoſés. *Ut ſi quando melos aliquod Muſicus voluiſſet adſcribere ſupra verſum rithmica metri compoſitione diſtentum, &c.*

D'un autre côté, comme nous l'avons dit en parlant de la mécanique des vers Grecs & de celle des vers Latins, tout le monde ſavoit dès l'enfance la quantité de chaque ſyllabe. Chacun ſavoit donc, ſans avoir fait pour cela aucune étude particuliere, la valeur de chaque ſyllabe, & ce qui étoit la même choſe, de chaque note.

Quel nombre de tems les Grecs & les Romains mettoient-ils dans les meſures des chants, compoſés ſur des paroles de quelque nature que ces chants-là puſſent être? Je réponds: Quant aux chants compoſés ſur des vers, la meſure de ſes chants, le nombre des tems de chaque meſure ſe trouvoit être déja réglé par la figure du vers. Chaque pied du vers faiſoit une meſure. En effet, on trouvera dans la ſuite le mot de *pes*, qui ſignifie un pied, employé par Quintilien & par d'autres, pour dire

dire une meſure. Il y a néanmoins une objection à faire contre cette explication; c'eſt que ſuivant ſon contenu, les meſures du même chant devoient être inégales dans leur durée, parce que les pieds du même vers n'étoient pas égaux. Les uns n'avoient que trois tems, tandis que les autres en avoient quatre. En effet, les pieds qui n'étoient compoſés que d'une ſyllabe longue & d'une bréve, ou de trois ſyllabes bréves, ne renfermoient que trois tems, au lieu que les pieds compoſés de ſyllabes longues, ou d'une ſyllabe longue & de deux bréves, avoient quatre tems. Je tombe d'accord que cela ne pouvoit pas être autrement. Mais celà n'empêchoit point que le bateur de meſure ne pût la marquer toujours avec juſteſſe.

Quant aux chants compoſés ſur de la proſe, on voit bien que c'étoit auſſi la quantité d'une ſyllabe qui décidoit de la valeur de la note placée ſur cette ſyllabe. Peut-être les Anciens ne meſuroient-ils pas les chants de cette eſpéce-là, & laiſſoient-ils à celui qui battoit la meſure en ſuivant les principes de l'art rithmique, la liberté de marquer la cadence après tel nombre de tems qu'il jugeoit à propos de réunir, pour ainſi dire, ſous une même meſure. Depuis quel tems écrivons-

vons-nous la mesure de notre musique ? Voilà pourquoi les Anciens mettoient la Poësie au nombre des arts musicaux, Voilà pourquoi la plupart des Auteurs Grecs & Latins qui ont écrit sur la musique, traitent fort au long de la quantité des syllabes, des pieds & des figures du vers, ainsi que de l'usage qu'on en peut faire, pour donner plus d'agrémens & plus d'expression au discours. Que ceux qui seront curieux de connoître à quel point les Anciens avoient approfondi cette matiere, lisent ce qu'en a écrit saint Augustin dans son livre sur la musique.

D'ailleurs nous apprenons d'Aristides Quintilianus, & nous voyons par ce qu'en ont dit d'autres Auteurs, que les Anciens avoient un rithme dans lequel chaque pied de vers ne faisoit pas toujours une mesure, puisqu'il y avoit des mesures composées de huit tems syllabiques, c'est-à-dire, de huit bréves ou de leur valeur. C'étoit un moyen de remédier à l'inconvénient qui naissoit de l'inégalité de durée qui se rencontroit dans les pieds du même vers. Mais comme cela regarde la musique proprement dite, je renvoyerai mon lecteur à ce qu'en a écrit un savant homme (*) qui joint à une connoissance profonde

(*) M. Burette, de l'Acad. des Belles Lettres, tome cinq de son Histoire.

fonde de cette ſcience, une grande érudition,

Comment les Anciens marquoient-ils la valeur des notes de leur muſique organique ou inſtrumentale, puiſque ces notes ne pouvoient pas y tirer leur valeur de la quantité de ſyllabes ſur leſquelles on les auroit placées? Je l'ignore, mais j'imagine comment on pourroit donner une valeur certaine dans la muſique inſtrumentale à chaque *ſemeia* ou note organique, par des points placés, ſoit au-deſſus, ſoit au-deſſous, ſoit à côté; ou bien mettant au-deſſus de chaque note l'un des deux caracteres qui ſervoient à marquer ſi une ſyllabe étoit bréve, ou ſi la ſyllabe étoit longue, & dont chacun a ſû la figure dès les premieres claſſes. Nous parlerons fort au long de ces *ſemeia*, quand nous expliquerons comment les Anciens écrivoient en notes le chant muſical, ou le chant proprement dit, & ce chant qui n'étoit qu'une déclamation.

On ſera bien plus curieux d'apprendre une autre choſe, je veux dire la maniere dont la muſique métrique marquoit les tems dans toute ſorte de mouvemens du corps. Comment, dira-t'on d'abord, les Anciens écrivoient-ils en notes les geſtes? Comment s'y

prenoient-ils pour marquer chaque mouvement des pieds & des mains, chaque attitude & chaque démarche par une figure particuliere qui désignât distinctement chacun de ces mouvemens? Je me contenterai de répondre ici, que l'art d'écrire les notes en gestes, ou, si l'on veut, les Dictionnaires des gestes (car nous verrons que les Anciens avoient de ces Dictionnaires-là, s'il est permis d'user de cette expression) n'étoient point du sort de la musique rithmique dont il s'agit présentement. Elle supposoit l'art d'écrire les gestes en notes, un art déja trouvé & pratiqué. C'étoit la musique hypocritique ou la *Saltation*, qui enseignoit cette espéce d'écriture. Ainsi nous remettons à en parler, que nous traitions de celui des arts musicaux que les Grecs nommoient *Orchesis*, & les Romains *Saltatio*. Comment, répliquera-t'on, la musique rithmique s'y prenoit-elle pour asservir à une même mesure, & pour faire tomber en cadence, & le Comédien qui récitoit, & le Comédien qui faisoit les gestes? Je répondrai que c'est une de ces choses dont S. Augustin dit qu'elles étoient connues de tous ceux qui montoient sur le théâtre, & que pour cela même il dédaigne de l'expliquer. Mais comme nous n'avons

plus

plus ſous les yeux la choſe dont il eſt queſtion, il ne nous eſt plus bien facile de concevoir ce que S. Auguſtin, dit que tout le monde ſavoit de ſon tems. Si les paſſages des Auteurs anciens que nous rapporterons ci-deſſous, prouvent que l'Acteur qui récitoit, & l'Acteur qui faiſoit les geſtes, s'accordoient très-bien, & qu'ils tomboient en cadence avec une grande juſteſſe; ils n'expliquent point la maniere dont ils s'y prenoient pour ſuivre exactement l'un & l'autre, une meſure commune. On trouve néanmoins dans Quintilien quelque choſe des principes ſur leſquels ce moyen de les accorder, avoit été trouvé & établi.

Il paroît donc, en liſant un paſſage de Quintilien, que pour venir à bout de meſurer, pour ainſi dire, l'action, & pour mettre en état celui qui faiſoit les geſtes, de ſuivre celui qui récitoit, on avoit imaginé une régle, qui étoit que trois mots valuſſent un geſte. Or comme ces mots avoient une durée réglée, le geſte devoit avoir ainſi une durée déterminée, & qui pouvoit ſe meſurer. Voici le paſſage (*). *Hic veteres Artifices illud recte adjecerunt, ut manus cum ſenſu & deponeret & inciperet; alioqui*

 enim

(*) Inſt. lib. 11. c. 4.

enim aut ante vocem erit gestus, aut post vocem, quod est utrumque deforme. In illo lapsi nimia subtilitate sunt, quod intervallum motus tria verba esse voluerunt, quod nec observatur, nec fieri potest; sed illi quasi mensuram tarditatis celeritatisque aliquam esse voluerunt: nec immerito, ne aut diu otiosa esset manus, aut, quod multi faciunt, actionem continuo motu concluderent. „Ceux „qui les premiers ont fait profession de com„poser la déclamation des piéces de théâtre, „& de les faire représenter sur la scène, en „ont usé très-sagement quand ils ont réglé „que chaque geste commençât avec un sens, „& qu'il finit en même tems que ce sens-là. „Ils ont eu raison d'introduire cette régle: „car il est également messéant de commen„cer à gesticuler avant que d'avoir ouvert la „bouche; & de continuer à gesticuler après „avoir cessé de parler. Il est vrai que nos „Artisans, pour avoir voulu être trop ingé„nieux, se sont trompés, lorsqu'ils ont ré„glé que le même tems qu'il falloit pour pro„noncer trois mots, seroit le tems de la du„rée d'un geste. Voilà ce qui ne se fait „point naturellement, & c'est même ce que „l'art ne peut apprendre à bien pratiquer. „Mais nos Artisans ont cru qu'il falloit, à

„quel-

„ quelque prix que ce fût, preſcrire une mé-
„ thode qui réglât la meſure du geſte qui
„ déplaît également, ſoit qu'il ſoit trop lent,
„ ſoit qu'il ſoit trop précipité, & le principe
„ qu'ils ont établi, eſt ce qu'ils ont pû ima-
„ giner de mieux. „

J'ai traduit le mot d'*Artifices*, dont ſe ſert ici Quintilien, par *ceux qui font profeſſion de compoſer la déclamation des piéces de théâtre, & de les faire repréſenter ſur la ſcéne*, fondé ſur deux raiſons. La premiere, c'eſt que Quintilien n'entend point ici parler des Profeſſeurs en éloquence, qu'il déſigne par d'autres noms dans ſon inſtitution. La ſeconde, c'eſt que dans le chapitre où ſe trouve le paſſage que je viens de rapporter, Quintilien parle très-ſouvent des uſages pratiqués par les Comédiens, & qu'il y appelle *Artifices* ou *Artifices pronunciandi* ceux qui faiſoient profeſſion de faire repréſenter les piéces de théâtre. Nous apporterons ci-deſſous un de ces paſſages dans lequel Quintilien parle fort au long du ſoin qu'avoient ces *Artifices pronunciandi*, de donner à chaque Comédien un maſque aſſortiſſant au caractere du perſonnage qu'il devoit repréſenter.

Voici encore un autre endroit de Quintilien, qui peut fournir quelque lumiere ſur

les regles que l'art rithmique donnoit pour mesurer les tems des gestes. „Chaque tems „de la mesure pris en particulier, n'asservit „que le récitateur obligé à prononcer quand „on lui bat un tems, la syllabe qu'il doit „prononcer sous ce tems-là; mais le rithme „assujetit tous les mouvemens du corps. Il „faut que celui qui fait les gestes, tombe en „cadence à la fin de chaque mesure, quoi- „qu'il lui soit permis de laisser passer quel- „que tems de cette mesure, sans faire aucun „geste, & qu'il puisse mettre dans son jeu „muet, aussi souvent qu'il le veut, de ces „silences ou de ces repos qui se trouvent ra- „rement dans la partie du *Récitateur*. Le „rithme laisse cette liberté au *Gesticulateur*, „qui se contente, lorsqu'il s'en sert, de com- „pter les tems qu'il laisse vuides, pour ainsi „dire, & qu'il marque même quelquefois „pour les compter plus surement, tantôt par „un mouvement de doigt, tantôt par un „mouvement de pied, laissant passer ainsi „quatre ou cinq tems sans faire aucun mou- „vement. C'est ce qui a donné lieu à dire „une pause, *un repos de quatre tems*, *un „repos de cinq tems*. Outre cela, ont peut, „en faveur de celui qui fait les gestes, ral- „lentir encore sans conséquence le mouve-

„ment

„ment de la meſure ; parce que, nonobſtant „ce rallentiſſement, chaque ſigne, chaque „frappé, & chaque levé que fait le Batteur „de meſure, n'en vaut pas moins un tems. „ *Et quod metrum in verbis modo, rithmus etiam in corporis motu eſt. Inania quoque tempora rithmi facilius accipiunt, quamquam hæc & in metris accidunt. Major tamen illis licentia eſt, ubi tempora etiam animo metiuntur & pedum & digitorum ictu intervalla ſignant quibuſdam notis, atque æſtimant, quot breves illud ſpatium habeat, inde Tetraſemeion & Pentaſemeion. Deinceps longiores fiunt percuſiones : Nam Semeion tempus eſt unum (*).*

Quoique le fait, comme je l'ai déja dit, ſoit certain ; il ne m'eſt pas poſſible d'expliquer pleinement la méthode enſeignée par l'art rithmique, pour faire agir d'un concert ſi parfait l'Acteur qui parloit, & l'Acteur qui faiſoit les geſtes. Peut-être joignoit-on au caractere qui déſignoit le geſte que devoit faire l'Acteur, un autre caractere qui marquoit les tems que le geſte devoit durer.

Quant au mouvement dont les Anciens faiſoient autant de cas que Monſieur de Lulli, Monſieur de la Lande & nos autres bons

(*) Inſtit. lib. 9. c. 4.

Muſiciens François, il me paroît impoſſible que les Grecs & les Romains l'écriviſſent, pour ainſi dire, en notes, & qu'ils puſſent preſcrire par le moyen d'aucun caractere, la durée préciſe que devoit avoir chaque meſure. Il falloit que, comme nous, ils s'en rapportaſſent au gout & au jugement de celui qui battoit la meſure, à celui qui faiſoit une profeſſion particuliere de l'Art rithmique. Il eſt vrai que quelques Muſiciens modernes ont cru pouvoir trouver le ſecret d'enſeigner autrement que de vive voix, la durée que devoir avoir un air, & d'apprendre par conſéquent même à la poſtérité le mouvement dont il falloit le jouer; mais c'étoit en ſe ſervant de l'Horlogerie que ces Muſiciens prétendoient venir à bout de leur projet. Ils vouloient, par exemple, en marquant combien de ſecondes devoient durer les vingt premieres meſures de la Chaconne de Phaëton; enſeigner le mouvement dont il falloit battre la meſure de cet air de violon. Mais ſans diſcuter la poſſibilité de ce projet, je me contenterai de dire que les Anciens ne pouvoient pas même l'imaginer, parce que leur Horlogerie étoit trop imparfaite pour leur laiſſer concevoir une pareille idée. On ſait que loin d'avoir des Pendules à ſecondes,

ils

ils n'avoient pas même d'Horloges à roue, & qu'ils ne meſuroient le tems que par le moyen des Cadrans au ſoleil, des Sables & des Clepſidres.

Nous ſavons que les Anciens battoient la meſure ſur leurs théâtres, & qu'ils y marquoient ainſi le rithme que l'Acteur qui récitoit, l'Acteur qui faiſoit les geſtes, les Chœurs & mêmes les Inſtrumens devoient ſuivre comme une régle commune. Quintilien, après avoir dit que les geſtes ſont autant aſſujettis à la meſure, que les chants mêmes, ajoute que les Acteurs qui font les geſtes, doivent ſuivre les ſignes qui marquent les pieds, c'eſt-à-dire, la meſure qui ſe bat, avec autant de préciſion que ceux qui exécutent les modulations. Il entend par-là les Acteurs qui prononcent, & les inſtrumens qui les accompagnent. *Atqui corporis motui ſua quædam tempora, & ad ſigna pedum non minus ſaltationi quam modulationibus adhibet ratio muſica numeros.*

Nous voyons d'un autre côté deux paſſages de celui des ouvrages de (*) Lucien, que nous appellons en François le *Traité de*

(*) In Orcheſi.

la Danſe, (*) & qui eſt l'éloge de l'art des Pantomimes, qu'il y avoit auprès de l'Acteur qui repréſentoit, un homme chauſſé avec des ſouliers de fer, & qui frappoit du pied ſur le Théâtre. Toutes les convénances portent donc à croire que c'étoit cet homme-là qui battoit avec le pied une meſure dont le bruit devoit ſe faire entendre de tous ceux qui devoient la ſuivre.

SECTION III.

De la Muſique Organique ou Inſtrumentale.

Il ſeroit inutile de traiter ici de la ſtructure des inſtrumens à vent ou à corde dont les Anciens ſe ſervoient. La matiere a été comme épuiſée, ſoit par Bartholin le fils, dans ſon Traité des Inſtrumens à vent de l'antiquité, ſoit par d'autres Savans, Je crois même à propos de remettre ce que j'ai à dire concernant l'uſage que les Anciens faiſoient de leurs inſtrumens pour ſoutenir par un accompagnement les Acteurs qui déclamoient, à l'endroit de cet ouvrage où je traite-

(**) Voyez le diſcours ſur le Rithme de M. Burette.

traiterai de l'exécution de la déclamation compoſée & écrite en notes. En effet, comme une des preuves les plus convaincantes que je doive apporter pour faire voir que les Anciens compoſoient & qu'ils écrivoient en notes la ſimple déclamation théâtrale, eſt de montrer que cette déclamation étoit ſoutenue d'un accompagnement: Je ſerois obligé, lorſque je viendrai à traiter de l'exécution de cette déclamation, à faire relire les mêmes paſſages, & à répeter les mêmes réflexions dont je me ſerois déja ſervi, ſi je parlois ici de l'accompagnement. Je me bornerai donc à dire quelque choſe des compoſitions muſicales des Anciens, qui n'étoient point faites ſur des paroles, & qui ne devoient être exécutées que par des inſtrumens.

Les Anciens avoient la même idée que nous ſur la perfection de la Muſique, & ſur l'uſage qu'il étoit poſſible d'en faire. Ariſtides Quintilianus, en parlant de pluſieurs diviſions que les Anciens faiſoient de la muſique conſidérée ſous différens égards, dit que le chant, que la muſique, par rapport à l'eſprit dans lequel elle a été compoſé, & à l'effet qu'on a voulu lui faire produire, ſe peut partager en muſique qui nous porte à l'affli-

l'affliction; en musique qui nous rend gais, & nous anime; & en musique qui nous calme en appaisant nos agitations. Nous rapportons ci-dessous le passage d'Aristides.

Nous avons observé déja dans le premier volume de cet ouvrage que les symphonies étoient susceptibles, ainsi que le sont les chants musicaux composés sur des paroles, d'un caractere particulier qui rendent ces symphonies capables de nous affecter diversement, en nous inspirent tantôt de la gayeté, tantôt de la tristesse, tantôt une ardeur martiale, & tantôt des sentimens de dévotion: „Le son des instrumens, écrit „Quintilien, l'Auteur le plus capable de ren„dre compte du gout de l'antiquité, nous „affecte, & bien qu'il ne nous fasse pas en„tendre aucun mot, il ne laisse point de „nous inspirer divers sentimens.„ *Cum organis, quibus sermo exprimi non potest, affici animos in diversum habitum sentiamus* (*).

„C'est en vertu des loix de la nature, dit „dans un autre endroit l'Auteur que nous „venons de citer, que les tons & la mesure „font tant d'effet sur nous. Si cela n'étoit „point, pourquoi les chants des symphonies „qui

(*) Instit. lib. pr. cap. 12.

„qui ne nous font point entendre aucune pa-
„role, pourroient-ils nous émouvoir à leur
„gré, ainſi qu'ils le ſavent faire? Dira-t'on
„que c'eſt par un pur effet du haſard, que
„dans les fêtes, certaines ſymphonies échauf-
„fent l'imagination, en mettant les eſprits
„en mouvement, & que d'autres ſympho-
„nies les appaiſent & les calment? N'eſt-il
„pas évident que ces ſymphonies ne pro-
„duiſent des effets ſi différens, que parce
„qu'elles ſont d'un caractere oppoſé. Les
„unes ont été compoſées pour être propres
„à produire un certain effet, & les autres
„pour être propres à produire un effet con-
„traire. A la guerre, lorſqu'il faut faire
„marcher les troupes en avant, les inſtrumens
„ne jouent pas un air du même caractere
„que celui qu'ils jouent, lorſqu'il faut qu'el-
„les ſe retirent. L'air que ſonnent nos in-
„ſtrumens militaires, quand il faut deman-
„der quartier, ne reſſemble point à celui
„qu'ils ſonnent quand il faut aller à la
„charge.„ (*) *Natura ducimur ad modos, neque aliter enim eveniret, ut illi quoque organorum ſoni, quanquam verba non exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorum. In certaminibus ſacris, non eadem*

(*) Inſtit. lib. 9, cap. 4.

eadem ratione concitant animos & remittunt, nec eosdem modos adhibent, cum bellicum est canendum, aut posito genu supplicandum, nec idem signorum concentus est procedente ad prælium exercitu, idem receptui canente. Comme les Anciens n'avoient point d'armes à feu dont le bruit empêchât les soldats d'entendre durant l'action, le son des instrumens militaires dont on se servoit à la fois pour leur faire connoître le commandement, & pour les encourager; les Anciens faisoient sur cette partie de la guerre, une attention & des recherches qu'il seroit inutile de faire aujourd'hui. Le fracas du canon & de la mousqueterie, empêche souvent qu'on entende même les signaux que donnent plusieurs tambours ou plusieurs trompettes qui battent, ou qui sonnent ensemble. Les Romains surtout se piquoient d'exceller dans les airs militaires.

Quintilien, après avoir dit que de grands Généraux n'avoient pas dédaignés de jouer eux-mêmes des instrumens militaires, & qu'on faisoit un grand usage de la musique dans les armées Lacédémoniennes, ajoute: „ Les trompettes & les cors qui sont dans „ nos Légions servent-ils à autre chose? N'est-„ il pas même permis de croire que c'est au

„ talent

„talent de faire uſage des inſtrumens de „guerre, lequel nous poſſédons ſupérieure„ment aux autres nations, qu'eſt due en „partie la réputation de la Milice Romaine.„ *Duces maximos & fidibus & tibiis ceciniſſe traditum, & exercitus Lacedemoniorum Muſicis accenſos modis? Quid autem aliud in noſtris Legionibus cornua ac tubæ faciunt, quorum concentus, quanto eſt vehementior, tanto Romana in bellis gloria cæteris præſtat? (*)*

Tite-Live raconte un fait très-propre à confirmer ce que dit Quintilien. Annibal ayant ſurpris la ville de Tarente ſur les Romains, il uſa d'un ſtratagême pour empêcher la garniſon de ſe jetter dans la forteresſe de la place, & pour la faire priſonniere de guerre. Comme il avoit découvert que le quartier d'aſſemblée des Romains, en cas d'allarme imprévue, étoit le théâtre de la ville, il y fit ſonner le même air que les Romains faiſoient ſonner pour s'aſſembler: mais les Soldats de la garniſon reconnurent bientôt à la mauvaiſe maniere avec laquelle la trompette étoit embouchée, que ce n'étoit pas un Romain qui en ſonnoit, & ſe doutant bien de la ruſe de l'ennemi, ils ſe réfugierent

(*) Inſtit. lib. prim. cap. 12.

fugierent dans la forteresse, au lieu de se rendre sur la place d'armes.

Longin parle de la musique organique, (*) comme nous pouvons parler de notre musique instrumentale. Il dit que les symphonies touchent, quoiqu'elles ne soient que de simples imitations d'un bruit inarticulé, & s'il faut parler ainsi, des sons qui n'ont qu'une demi-vie, que la moitié de leur être. Cet Auteur entendoit par *sons parfaits*, auxquels il oppose les sons des symphonies qui n'ont qu'un *être imparfait*, les sons des récits en musique, où le son naturel étant adapté à des mots, se trouve joint avec un son articulé. Voici ce qu'ajoute Longin au passage que nous venons de rapporter. *Et de vrai ne voyons-nous pas que le son des instrumens à vent, remue l'ame de ceux qui les entendent, qu'il les transporte hors d'eux-mêmes, & qu'il les fait entrer quelquefois en une espéce de fureur? Ne voyons-nous pas qu'il les contraint de conformer les mouvemens de leur corps au mouvement de la mesure, & qu'il leur arrache souvent des démonstrations involontaires? La musique instrumentale agit donc sensiblement sur nous, puisque nous lui voyons faire l'effet que le Compositeur a voulu qu'elle*

(*) Traité du Sublime, chap. 32.

qu'elle produisît. Quoique les ſons de cette muſique qui ne ſont point articulés, ne nous faſſent pas entendre des mots qui réveillent en nous des idées préciſes, néanmoins ſes ſons, ſes accords, ſon rithme excitent en nous pluſieurs ſentimens différens. Ces imitations inarticulées nous remuent autant que les phraſes d'un Orateur nous remueroient.

Je vais encore rapporter un endroit de Macrobe qui pourroit paroître inutile, parce qu'il ne dit que la même choſe que les paſſages de Quintilien & de Longin qu'on vient de lire; mais il m'a ſemblé propre à fermer la bouche à ceux qui voudroient douter que les Anciens ſongeaſſent à tirer de la muſique toutes les expreſſions que nous voulons en tirer, & qu'ils euſſent communément de cet art la même idée qu'en avoient Lulli & la Lande. Puiſqu'on ne ſauroit produire les ſymphonies des Anciens, perdues par l'injure des tems, nous ne ſaurions juger du mérite de ces ſymphonies, que ſur le rapport de ceux qui les entendoient tous les jours, qui voyoient l'effet qu'elles produiſoient, & qui ſavoient encore dans quel eſprit elles avoient été compoſées.

„Le pouvoir que le chant a ſur nous eſt ſi „grand, c'eſt Macrobe qui parle, qu'on fait

„jouer aux instrumens militaires un air pro-
„pre à réchauffer le courage, lorsqu'il faut
„aller à la charge; au lieu qu'on leur fait
„jouer un air d'un caractere opposé, lors-
„qu'il faut faire une retraite. Les sympho-
„nies nous agitent, elles nous rendent gais
„ou inquiets, & même elles nous font dor-
„mir. Elles nous calment, elles nous sou-
„lagent même dans les maladies du corps".
Ita (*) *denique omnis habitus animæ cantibus gubernatur, ut & ad bellum progressui, & item receptui canatur cantu, & excitante, & rursus sedante virtutem. Dat somnos adimitque, necnon curas immittit & retrahit, iram suggerit, clementiam suadet, corporum quoque morbis medetur.*

Comme il arrive quelquefois que les maladies du corps sont causées par les agitations de l'esprit, il n'est pas surprenant que la musique, en soulageant les maux de l'esprit, ait soulagé, & même qu'elle ait guéri en certaines circonstances les maladies du corps. Que la musique diminue, qu'elle dissipe nos chagrins & notre mauvaise humeur, chacun en est convaincu par sa propre expérience. Je sai bien que les circonstances où la musique peut agir avec efficacité sur les maladies, sont rares,

(*) In somn. Scipion. lib. 2. cap. 2.

rares, & qu'il ſeroit ridicule d'ordonner des airs & des chanſons, comme on ordonne les purgations & la ſaignée. Auſſi les Auteurs anciens qui parlent des guériſons opérées par la vertu de la muſique, en parlent-ils comme de cures extraordinaires.

Enfin, comme il eſt quelquefois arrivé de nos jours des miracles de cette eſpéce, les Anciens ſont pleinement à couvert du ſoupçon d'avoir cru, concernant les guériſons dont il s'agit, ce qui n'étoit pas, ou de nous avoir débité des fables comme des hiſtoires véritables. Pour le dire en paſſant, ce point-là n'eſt pas le ſeûl ſur lequel notre propre expérience les ait défendus contre l'accuſation d'impoſture ou de crédulité. Pline l'Hiſtorien n'a-t'il pas été juſtifié contre pluſieurs accuſations de cette nature, que les Critiques du ſeiziéme ſiécle avoient intentées contre lui? Pour revenir à la guériſon de quelques maladies par la muſique; les mémoires de l'Académie des Sciences qui ne ſont point écrits par des perſonnes qui croyent légérement, font mention ſur l'année 1702 & ſur l'année 1707, de guériſons opérées récemment par la vertu de la muſique.

On trouve dans Athenée, dans Martianus Capella, & dans pluſieurs autres Ecrivains

anciens, des récits surprenans de tous les effets prodigieux que produisoit la musique des Grecs & celle des Romains. Quelques modernes, comme Monsieur Meibomius & Monsieur Bartholin le fils, ont même ramassé ces faits dans leurs ouvrages. On peut donc lire à ce sujet le Recueil de plusieurs Auteurs anciens qui ont écrit sur la musique, publié & commenté par le premier; & le livre *de Tibiis veterum*, écrit par Gaspard Bartholin. Si Monsieur le Févre de Saumur avoit pu voir ce dernier livre avant que de faire imprimer son commentaire sur Térence, peut-être n'y auroit-il pas inséré les beaux Vers Latins qu'il avoit faits contre la Flute antique, & contre ceux qui veulent entreprendre d'en expliquer la structure & l'usage.

Il est bon de se ressouvenir, en lisant les ouvrages dont je viens de faire mention, que c'étoit sur des Grecs ou sur leurs voisins que la musique produisoit des effets si merveilleux. On sait que les organes de l'ouie ont plus de sensibilité dans ces pays-là, que dans les contrées où le froid & l'humidité regnent huit mois de l'année. Comme la sensibilité du cœur est égale ordinairement à celle de l'oreille, les habitans des pays situés sur la mer Egée & sur la mer Adriatique sont aussi natu-

naturellement plus diſpoſés à ſe paſſionner que nous. Il n'y a pas ſi loin de l'Isle de France en Italie. Cependant un François remarque d'abord, quand il eſt en Italie, qu'on y applaudit aux beaux endroits des Opéra, avec des tranſports qui paroîtroient dans ſon pays les faillies d'une troupe d'inſenſés.

Au contraire, nous avons du côté du Nord des voiſins qui ſont naturellement moins ſenſibles que nous au plaiſir d'entendre de la Muſique. A en juger par les inſtrumens qu'ils aiment davantage, & qui nous ſont preſque inſupportables, ſoit à cauſe du trop grand bruit qu'ils font, ſoit à cauſe de leur peu de juſteſſe & leur peu d'étendue, il faut que ces voiſins ayent déja l'oreille plus dure que nous. Trouverions-nous, communément parlant, un concert exécuté par des Trompettes placés dans le lieu même où nous mangerions, un bruit fort agréable? Aimerions-nous dans un cabinet un Clavecin dont les touches, au lieu de faire raiſonner des cordes de fil-d'archal, feroient ſonner des clochettes? Je dis *communément*, parce qu'étant ſitués entre l'Italie & les pays dont je viens de parler, il eſt naturel que nous ayons des compatriotes qui tiennent les uns des Ita-

liens, & les autres des peuples qui ſont à notre Septentrion.

SECTION IV.

De l'Art ou de la Muſique poëtique. De la Mélopée. Qu'il y avoit une Mélopée, qui n'étoit pas un chant muſical, quoiqu'elle s'écrivît en notes.

On a vu, par l'énumération & par la définition des arts muſicaux, que la muſique poëtique, priſe dans toute ſon étendue, ne faiſoit qu'un ſeul & même art parmi les Grecs; mais que parmi les Romains elle faiſoit deux arts diſtincts; ſavoir, l'art de compoſer des vers métriques de toute ſorte de figures; & la mélopée, ou l'art de compoſer la mélodie. Comme dans notre premier volume nous avons diſcouru fort au long ſur les régles que les Anciens ſuivoient dans la conſtruction de leurs vers, nous ne parlerons point ici du premier des arts, compris ſous le nom de muſique poëtique; & nous nous contenterons de traiter du ſecond de ces arts, de celui qui enſeignoit la compoſition de la mélodie, & le chant ou la maniere d'exécuter la mélodie.

Ariſti-

Ariſtides Quintilianus dit, dans l'endroit de ſon ouvrage où il traite de la mélopée, qu'elle apprenoit à compoſer le chant, & qu'elle avoit des épithétes différentes, ſuivant le ton ſur lequel elles étoient compoſées. Par rapport à ce ton une mélopée s'appelloit la baſſe; l'autre, la moyenne; & la troiſiéme, la haute. *Melopæia eſt facultas conficiendi cantum. Hujus alia eſt Hypatoïdes, alia Meſoïdes, alia Netoïdes, ſecundum prædictas vocis proprietates.* (*). Les Anciens ne diviſoient point comme nous, par *Octaves*, le ſyſtême général de leur muſique. Leur gamme étoit compoſée de dix-huit ſons, dont chacun avoit un nom particulier, ainſi que nous ſerons obligés de le dire dans la ſuite. Un des plus bas de ces ſons s'appelloit *Hypaté*, & un des plus hauts s'appelloit *Nété*. Voilà pourquoi Ariſtides nomme la mélopée baſſe, *la Mélopée Hypathoïde*; & la mélopée haute, la mélopée *Nétoïde*.

Notre Auteur, après avoir donné quelques régles générales ſur la compoſition, & qui conviennent auſſi-bien aux chants, qui, pour ainſi dire, ne ſe chantent point, c'eſt-à-dire, à la ſimple déclamation, qu'aux chants muſicaux, ajoute : *Differt autem Melopæïa à*

(*) Lib. prim. p. 28.

Melodia, quod hæc sit cantus indicium, illa habitus effectivus. Modi Melopœiæ genere quidem sunt tres, Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus, quorum Nomicus modus est Netoïdes, Dithyrambicus Mesoïdes, Tragicus Hypathoïdes; specie vero reperiuntur plures, qui ob similitudinem generalibus subjici possunt. Amatorii enim quidam vocantur ad quos pertinent Nuptiales, & Comici, & Encomiastici (*). „La différence qui „est entre la mélopée & la mélodie consiste en ce que la mélodie est le chant même écrit en notes; & la mélopée, l'art de „le composer. La mélopée peut se diviser „par rapport au ton sur lequel elle compose, „en mélopée Dithyrambique, en mélopée „Nomique, & en mélopée Tragique. La „mélopée Nomique (c'est, comme on le „verra, celle dont on faisoit usage dans la „publication des loix) compose sur les tons „les plus hauts; la Dithyrambique compose „sur les tons du milieu; & la Tragique, sur „les tons les plus bas. Voilà les trois genres de mélopée, qui peuvent se subdiviser „en plusieurs espéces, à cause de quelque „différence qui se rencontre entre des mélopées compriſes sous le même genre. Telle „est

(*) Lib. prim. p. 29.

„eſt la mélopée des vers tendres qui com-„prend celle des Epithalames; telle eſt en-„core la mélopée des vers comiques, & cel-„le des Panégyriques". Ainſi la mélopée étoit la cauſe, & la mélodie l'effet. A la lettre, mélopée ſignifioit *la compoſition des chants*, de quelque nature qu'ils fuſſent; & mélodie, *des chants compoſés*. Ainſi l'on ne doit pas être ſurpris de trouver quelquefois *Mélopée*, où il auroit fallu écrire *Mélodie*. C'eſt le nom de la cauſe mis pour le nom de l'effet.

Rapportons, pour commencer l'explication du paſſage d'Ariſtides, quelques endroits du Livre que Martianus Capella a compoſé en latin, concernant les Lettres & la Muſique (*). Cet Auteur eſt véritablement poſtérieur à Quintilianus Ariſtides; mais il a vécu avant Boëce qui le cite, & cela ſuffit pour le rendre d'un grand poids dans la matiere dont il eſt queſtion. Suivant Capella, *Melos*, nom d'où viennent & mélopée & mélodie, ſignifioit la liaiſon du ſon aigu avec le ſon grave. *Melos eſt nexus acutioris & gravioris ſoni* (**). Je cite le texte de Capella, ſuivant les corrections qu'il y faut faire,

(*) De Nuptiis Philolog.
(**) In notis ad Ariſt. p. 249.

au ſentiment de M. Meibomius. Comme la ſimple déclamation conſiſte, auſſi-bien que le chant proprement dit, dans une ſuite de tons plus graves ou plus aigus que le ton qui les a précédés, & qui ſont liés avec art entr'eux, il doit y avoir de la mélodie dans la ſimple déclamation auſſi-bien que dans le chant proprement dit; & par conſéquent une eſpéce de mélopée qui enſeigne à bien faire la liaiſon dont parle Capella, c'eſt-à-dire, à bien compoſer la déclamation. Rapportons de ſuite tout le paſſage où ſe trouvent les paroles qui viennent d'être citées. *Melopæïa eſt habitus modulationis effectivus, Melos autem eſt nexus acutioris vel gravioris ſoni. Modulatio eſt ſoni multiplicis expreſſio. Melopæïæ ſpecies ſunt tres, Hypathoïdes, Meſoïdes, Netoïdes. Et Hypatoïdes eſt, quæ appellatur Tragica, quæ per graviores ſonos conſtat; Meſoïdes, quæ Dithyrambica nominatur, quæ tonos æquales medioſque cuſtodit; Netoïdes, quæ & Nomica conſuevit vocari, quæ plures ſonos ex ultimis recipit. Sunt etiam & aliæ diſtantiæ, quæ tropica Mela dicuntur, aliæ Comiologica; ſed hæc aptius pro rebus ſubrogantur, nec ſuas magis poterunt diviſiones afferre. Hæ autem ſpecies etiam tropi dicuntur. Diſſentiunt autem Melopæïæ ipſæ modis*

dis pluribus inter ſe; Et genere, ut alia ſit Enarmonica, alia Chromatica, alia Diatonica; Specie quoque, quia alia eſt Hypathoïdes, alia Meſoïdes, alia Netoïdes; Tropis ut Dorio, Lydio, vel cæteris (*). „La mélopée „eſt l'art de compoſer la modulation. Le „*melos* eſt la liaiſon du ſon aigu avec le ſon „grave. La modulation eſt un chant varié, „compoſé & écrit en notes. Il y a trois eſpéces „de mélopée. La Tragique ou l'Hypatoïde „qui employe communément les ſons les plus „bas. La Dithyrambique ou la Meſoïde qui „employe les ſons mitoyens, & dans laquelle la „progreſſion du chant ſe fait le plus ſouvent „par des intervalles égaux; & la Nomique ou „la Néthoïde, qui employe pluſieurs ſons des „plus hauts. Il y a encore quelques eſpéces de „mélopée, comme la Comique, mais qui peu„vent ſe ranger ſous les trois genres dont il „vient d'être parlé, quoique chacune eſpéce „ait ſon ton propre. Ce n'eſt pas ſeulement „à l'égard du ton, que les mélopées peuvent „être diviſées en différens genres; car ſi par „rapport à ce ton, elles ſe partagent en baſſes, „en moyennes & en hautes, elles ſe diviſent „auſſi par rapport aux intervalles qu'elles ob„ſervent, en Diatoniques, en Chromatiques & „en

(*) Vide notas Meibom. p. 359.

„ en Enarmoniques; & par rapport aux mo-
„ des, en mélopées Phrygiennes, en Dorien-
„ nes, & en Lydiennes".

Notre Auteur, après avoir ajouté à ce qu'on vient de lire, quelques avis sur la composition, passe, comme ayant dit tout ce qu'il avoit à dire sur la mélopée, à ce qu'il avoit à dire sur le rithme.

Pour retourner à Quintilianus Aristides, voici ce qu'il ajoute avant que de traiter du rithme, à ce qu'il avoit déja dit de la mélopée: *Porro Melopæïæ inter se differunt genere, ut Chromatico, Enarmoniæ: Systemate, ut Hypatoïdes, Mesoïdes, Netoïdes: Tono, ut Dorius, Phrygius, Lydius: Modo, ut Nomico, Dithyrambico, Tragico: More, cum dicimus aliam esse Systalticem, per quam tristes animi affectus movemus; aliam Diastalticem, per quam animum excitamus; aliam mediam, per quam animum ad quietem adducimus.* „ Les mélo-
„ pées peuvent à plusieurs égards être divisées
„ en des genres différens. Il y en a qui sont Dia-
„ toniques, d'autres Enarmoniques, & d'autres
„ Chromatiques. Les mélopées, par rapport
„ au ton du système général sur lequel elles
„ sont composées, se partagent en mélopées
„ dont la modulation est haute, en mélopées
„ dont la modulation est basse, & en mélo-
„ pées

„ pées dont la modulation eſt moyenne. Par „ rapport au mode, les unes ſont Prygien- „ nes, les autres ſont Doriennes, & les au- „ tres ſont Lydiennes, &c. Par rapport à „ la maniere dont le mode eſt traité, les mé- „ lopées ſe partagent en mélopées Nomiques, „ en Tragiques & en Dithyrambiques. En- „ fin les mélopées, par rapport à l'intention „ du compoſiteur, par rapport à l'effet qu'el- „ les veulent produire, ſe peuvent diviſer en „ mélopée Syſtaltique, qui eſt celle qui nous „ porte à l'affliction; en Diaſtaltique, qui „ eſt celle qui nous égaye l'imagination, & „ qui nous anime; & en mélopée moyenne, „ qui eſt la mélopée qui compoſe une mélo- „ die propre à calmer notre eſprit en ap- „ paiſant ſes agitations. „

De toutes ces différentes diviſions de la mélopée conſidérées ſous diverſes faces, il n'y en a qu'une à laquelle il nous convienne de nous arrêter ici; celle qui la partage en mélopée baſſe ou tragique, en mélopée moyenne ou dithyrambique, & en mélopée haute ou nomique, & qui par conſéquent partage auſſi les mélodies en trois genres de même nature. Comme le dit Ariſtides Quintilianus, & comme nous l'avons déja obſervé, la mélopée étoit la cauſe, & la mélodie

lodie ſon effet. Il devoit par conſéquent y avoir autant de genre de mélodie qu'il y avoit de genre de mélopée.

Dès qu'on lit avec quelque réflexion les paſſages d'Ariſtides & de Capella, où la mélopée eſt diviſée en Nomique, en Dithyrambique & en Tragique, on voit bien que toutes leurs mélodies ne pourroient point être des chants muſicaux, & que pluſieurs d'entre elles ne devoient être qu'une ſimple déclamation. On voit qu'il n'y avoit que la mélopée Dithyrambique qui composât des chants proprement dits.

En premier lieu, ſuppoſé que quelques-unes des mélopées qui étoient les eſpéces du genre Tragique, compoſaſſent des chants proprement dits, on ne ſauroit au moins diſconvenir que quelques-unes de ces eſpéces ne compoſaſſent ſeulement une ſimple déclamation. Il n'y a point d'apparence que le chant des Panégyriques, qui étoient une des eſpéces de mélodies que la mélopée baſſe ou la mélopée tragique compoſoit, fût véritablement un chant muſical. Quant au chant des Comédies, qui étoit une autre eſpéce de la mélodie tragique, nous prouverons invinciblement ci-deſſous que le chant des piéces Comiques des Anciens, bien qu'il s'écrivit

crivît en notes, & que l'Acteur qui le récitoit fût ſoutenu d'un accompagnement, n'étoit au fond qu'une déclamation, & même une déclamation des plus unies. Il y a plus. J'eſpére de faire voir que la mélodie des piéces tragiques des Anciens n'étoit pas un chant muſical, mais une ſimple déclamation. Ainſi il n'y avoit peut-être pas dans le genre des mélopées Tragiques, aucune eſpéce de mélopée qui composât un chant muſical.

En ſecond lieu, la mélodie Nomique ne pouvoit pas être un chant muſical. Son nom de *Nomique* ou de Légale lui aura été donné, parce qu'on s'en ſervoit principalement dans la publication des loix: & *Nomos* ſignifie une *Loi* en langue Grecque. Le ton ſur lequel la mélopée haute, ou la Nomique, compoſoit, étoit d'ailleurs très-propre à faire entendre plus diſtinctement, & par plus de monde, le Crieur public, lorſqu'il récitoit une loi.

Quand on connoît qu'elle étoit la délicateſſe des Grecs en matiere d'éloquence, & ſurtout à quel point ils étoient choqués par une mauvaiſe prononciation, on n'a point de peine à concevoir que quelques-unes de leurs villes n'ayent été aſſez jalouſes de la réputation de n'avoir en toutes choſes que

des

des manieres élégantes & polies, pour ne vouloir pas laiſſer au Crieur public chargé de promulguer les loix, la liberté de les réciter à ſa mode, au haſard que ſouvent il donnât aux phraſes, aux mots mêmes qu'il prononceroit, un ton capable de faire rire des hommes nés moqueurs. Ces Républiques, dans la crainte que les vices de prononciation dans leſquels tomberoit leur Officier, ne fiſſent rejaillir une ſorte de ridicule ſur les loix mêmes, prenoient donc la précaution de faire compoſer la déclamation de ces loix; & même elles vouloient que celui qui les récitoit, fût encore ſoutenu par un accompagnement capable de le redreſſer s'il manquoit. On vouloit qu'il publiât les loix avec la même aide, avec le même ſecours qu'avoient, comme nous le verrons les Acteurs qui parloient ſur le théâtre. Martianus Capella dit, en faiſant l'éloge de la Muſique, que dans pluſieurs villes de la Grece, l'Officier qui publioit les loix, étoit accompagné par un joueur de Lyre. *Quid pacis munia? Nonne noſtris cantibus celebrata? Græcarum quippe urbium multæ leges ad lyram recitabant* (*). Il ſeroit ſuperflu d'obſerver que le récitateur & le joueur d'inſtru-

(*) In Nupt. Philolog.

d'inſtrument n'auroient pu ſe concerter, ſi la déclamation du récitateur eût été arbitraire. On voit bien qu'il falloit qu'elle fût aſſujettie, & par conſéquent compoſée. Il ne ſeroit pas impoſſible de trouver encore dans les anciens Auteurs des faits qui ſuppoſent l'uſage dont parle Capella. On voit, par exemple, dans Plutarque que lorſque Philippe, Roi de Macédoine & le pere d'Alexandre le Grand, voulut, après avoir défait les Athéniens à Chéronée, tourner en ridicule la Loi qu'ils avoient publiée contre lui, il récita ſur le champ même de la bataille, le commencement de cette loi, & qu'il la récita comme une déclamation méſurée & aſſujettie. „Or Philippe (c'eſt Plutarque qui „parle) (*) ayant gagné la bataille, en fut „ſur l'heure ſi fort épris de joie, qu'il ſe „laiſſa aller juſques à faire quelques inſolen„ces: car, après avoir bien bu avec ſes amis, „il s'en alla ſur la place de la défaite; & là „il ſe prit à chanter par moquerie le com„mencement du Décret qu'avoit propoſé Dé„moſthene, ſuivant lequel la guerre avoit „été conclue à Athenes contre lui, hauſſant „ſa voix, & battant la meſure à chaque „pied.

(*) Vie de Démoſth. ch. 5.

„pied. Démosthene fils de Démosthene „Péanien, a mis en avant ceci. Mais après, „quand il fut revenu de son yvresse, & „qu'il eut un peu pensé au danger où il avoit „été, les cheveux lui dressèrent à la tête.„ Diodore de Sicile (*) écrit que Philippe, après avoir pris trop de vin la journée dont nous venons de parler, fit plusieurs choses indécentes sur le champ de bataille; mais que les représentations de Demadés, Athénien & l'un des prisonniers de guerre, le firent rentrer en lui-même; & que le repentir qu'il eut de s'être oublié, le rendit plus facile, lorsqu'il fut question de traiter avec l'ennemi vaincu.

Certainement Athenes & les autres villes de la Grece qui pouvoient avoir un usage semblable à celui des Atheniens, ne faisoit point chanter leurs loix, à prendre le terme de *chanter* dans la signification qu'on lui donne communément dans notre langue, lorsqu'elles les faisoient publier.

Je crois donc que des trois genres dans lesquels se divisoit la mélopée considérée par rapport à la maniere dont elle traitoit son mode, il n'y en avoit qu'une, savoir la Dithyrambique, qui composât des chants musicaux;

(*) Diod. Sicul. lib. 16. p. 476.

ſicaux; tout au plus il y avoit quelques eſpéces de la mélodie Tragique, qui étoient des chants proprement dits. Les autres mélodies n'étoient qu'une déclamation compoſée & écrite en notes.

Comme mon opinion eſt nouvelle dans la République des Lettres, je ne dois rien omettre pour montrer que du moins je n'ai pas grand tort de la ſoutenir. Ainſi, avant que de rapporter les paſſages des Auteurs Grecs ou Latins, qui, en parlant de leur muſique par occaſion, ont dit des choſes qui prouvent, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, l'exiſtence de la mélodie qui n'étoit qu'une ſimple déclamation, je prie le lecteur de trouver bon que je tranſcrive encore ici quelques endroits de ceux des anciens Auteurs qui ont traité de leur muſique dogmatiquement, & qui prouvent cette exiſtence.

M. Wallis, cet Anglois ſi célébre par ſon ſavoir, & pour avoir été l'homme de Lettres de nos jours qui a vécu le plus longtems, fit imprimer en 1699 dans le troiſiéme volume de ſes Oeuvres Mathématiques, le Commentaire écrit en Grec par Porphyre ſur les Harmoniques de Ptolomée, & il y joignit une traduction Latine de ce Commentaire.

On voit en le lisant, que la musique des Anciens divisoit d'abord en deux genres toutes les opérations que la voix peut faire. *Proximo statim loco exhibent ipsas vocis differentias. Duplex enim est hujusce motus, Continuus qui dicitur, & Diastematicus: Continuus quidem, quo inter nos colloquimur, qui & eodem sensu Sermocinalis dicitur. Diastematicus vero, quo canimus & modulamur, tibiaque & cithara ludimus, unde Melodicus dicitur* (*) L'Auteur traite ensuite de la différence qui se trouve entre les sons de la voix. „ Un de ces sons est continu, & c'est celui-là que la voix forme „ dans le discours ordinaire, & qu'on appelle „ à cause de cela, le langage de la conversation. L'autre son qui s'appelle le son „ mélodique, est assujetti à des intervalles „ réglés, & c'est le son que forment ceux „ qui chantent, ou qui exécutent une modulation, & qu'imitent ceux qui jouent des „ instrumens à vent ou des instrumens à „ corde. „ Porphyre explique ensuite assez au long la différence qui se trouve entre ces deux espéces de sons, après quoi il ajoute. „ Voilà le principe que Ptolomée établit au „ com-

(*) Porph. in Hypomnematis ad Har. Ptol. cap. prim. p. 194.

„commencement de ſes réflexions ſur l'har-
„monie, & qui n'eſt autre que le principe
„enſeigné, généralement parlant, par les
„ſectateurs d'Ariſtoxene.„ *Cum igitur ab Ariſtoxeneis prope omnibus hæc tradantur, ſtatim ab initio tractationis de Harmonica Ptolemæus eadem poſtulat.* Nous avons déja dit qui étoit Ariſtoxene. Ainſi cette diviſion des ſons de la voix en ſon continu, & en ſon mélodique ou en ſon gêné, aſſujetti à ſuivre dans ſa progreſſion des intervalles réglés, étoit un des premiers principes de la ſcience de la muſique. Nous allons voir à préſent que ce ſon mélodique, que la mélodie ſe ſubdiviſoit en deux eſpéces, ſavoir, en mélodie qui étoit un chant proprement dit, & en mélodie, qui n'étoit qu'une ſimple déclamation. Martianus Capella dit: „Le
„ſon de la voix ſe peut diviſer en deux gen-
„res de ſons par rapport à la maniere dont
„le ſon ſort de la bouche: ſavoir, en ſon
„continu; & en ſon diviſé par des intervalles. Le ſon continu eſt celui de la pro-
„nonciation unie des converſations ordi-
„naires. Le ſon ſéparé eſt celui de la pro-
„nonciation d'un homme qui exécute une
„modulation. Entre ces deux genres de
„ſons il y a un ſon moyen, qui tient & du

„ſon continu, & du ſon ſéparé. Ce ſon „moyen n'eſt pas autant interrompu que le „chant; mais auſſi ſon écoulement n'eſt pas „auſſi continu que l'eſt l'écoulement du ſon „dans la prononciation ordinaire. La voix „rend ce ſon moyen, quand on prononce „ce que nous appellons *Carmen*.„ (*) Or, comme nous le dirons plus bas, *Carmen* ſignifioit proprement la déclamation meſurée des vers qui ne ſe chantoient pas, à prendre le mot de chanter dans la ſignification qu'il a parmi nous. (**) *Nunc de prima voce, velut de ſonitus totius parente, dicemus. Omnis vox in duo genera dividitur, continuum atque diviſum. Continuum eſt velut juge colloquium: Diviſum, quod in modulationibus ſervamus. Eſt & medium, quod ex utroque permixtum, ac neque alterius continuum modum ſervat, nec alterius frequenti diviſione præceditur, quo pronunciandi modo carmina recitantur.*

On ne ſauroit mieux décrire notre déclamation, qui tient un milieu entre le chant muſical & la prononciation unie des converſations familieres, que la décrit Capella ſous le nom de *Son moyen*.

Je

(*) Vide Notas Meib. p. 351.
(**) Mart. Capella, in Nupt. Philolog. 9.

Je ne crois pas qu'on me reproche de faire ſignifier ici au terme de *Modulation* le chant muſical uniquement, quoique je lui donne ailleurs une acception beaucoup plus étendue, en lui faiſant ſignifier toute ſorte de chants compoſés. Il eſt ſenſible, par l'oppoſition que Cappella fait de la *Modulation* au *Carmen*, qu'il veut employer ici le terme de modulation dans le ſens où je l'ai entendu, & qu'il veut y faire ſignifier à ce mot un chant muſical proprement dit.

Bryennius nous apprend même comment ce ſon moyen, ou la déclamation, ſe compoſoit. Cet Auteur Grec eſt un de ceux que Monſieur Wallis a inſérés avec une traduction Latine dans le troiſiéme volume de ſes Oeuvres Mathématiques. Voici ce que dit Bryennius: „Il y a deux genres de chant „ou de mélodie. L'un eſt celui dont la „prononciation ordinaire eſt ſuſceptible, & „l'autre eſt le chant muſical. Le chant „dont la prononciation ordinaire eſt ſuſce„ptible, ſe compoſe avec les accens: car „naturellement l'on hauſſe & l'on baiſſe la „voix en parlant. Quant au chant propre„ment dit, celui dont traite la muſique har„monique, il eſt aſſujetti à des intervalles „certains. Il ſe compoſe de tons & d'inter-

„valles.„ Cela eſt dit par rapport aux régles de la muſique Diatonique, de la Chromatique & de l'Enarmonique. *Eſt autem melos, id eſt cantus, aliud Sermocinale, aliud Muſicum. Sermocinale enim eſt illud, quod componitur ex vocum proſodiis; naturale enim eſt inter loquendum intendere & remittere vocem. Muſicum autem melos, de quo agit Harmonia, eſt Diaſtematicum, illud ex Phtongis & Diaſtematis compoſitum.* (*)

Il ſeroit inutile de faire obſerver ici au lecteur, que, dans la déclamation, on peut faire ſa progreſſion par les moindres intervalles dont les ſons ſoient ſuſceptibles; ce qui ne peut pas ſe faire en muſique. L'Enarmonique même n'admettoit que les quarts des tons.

Non ſeulement le paſſage de Bryennius que je viens de rapporter, nous enſeigne comment ſe compoſoit la mélopée qui n'étoit qu'une ſimple déclamation; mais il nous apprend encore comment elle pouvoit s'écrire en notes. Avant que d'entrer dans cette diſcuſſion, il ne ſera point mal-à-propos de rapporter un paſſage de Boéce, parce qu'il y eſt dit poſitivement qu'on écrivoit en notes

(*) Lib. tertio, cap. 10. de Melopœïa.

notes la déclamation auſſi-bien que le chant muſical.

„Les Muſiciens de l'antiquité, dit Boéce, „pour s'épargner la peine d'écrire tout au „long le nom de chaque note, ont imaginé „des caracteres qui déſignaſſent chacun un „ſon particulier, & ils ont partagé ces mo„nogrammes par genres & par modes. Ainſi „quand un Compoſiteur veut écrire un chant „ſur des vers dont la meſure eſt déja réglée „par la valeur des ſyllabes longues ou bré„ves dont les pieds de ces vers ſont formés, „il n'a qu'une choſe à faire, qui eſt de placer „ſes notes au-deſſus des vers: C'eſt ainſi que „l'induſtrie humaine a trouvé le moyen d'é„crire, non ſeulement les paroles & la dé„clamation, mais encore celui d'enſeigner „même à la poſtérité, par le moyen des ca„racteres, toute ſorte de chant. „ *Veteres Muſici propter compendium ſcriptionis, ne integra nomina neceſſe eſſet ſemper apponere, excogitavere notulas quaſdam, quibus verborum vocabula notarent, eaſque per genera modoſque diviſerunt, ſimul etiam hac brevitate captantes, ut, ſi quando aliquod meos Muſicus voluiſſet aſcribere ſuper verſum rithmica metri compoſitione diſtentum, has ſonorum notulas aſcriberet, tam miro*

modo reperientes, ut non tantum carmina verbaque litteris explicarent, sed melos ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret. (*)

Boéce loue donc ici les Muſiciens des tems antérieurs, d'avoir trouvé deux inventions; la premiere, d'écrire les paroles, & ce chant qui s'appelloit *Carmen*, & qui n'étoit, comme on le verra, qu'une ſimple déclamation; la ſeconde étoit d'écrire toute ſorte de chant, c'eſt-à-dire, le chant muſical même, dont Boéce va donner les notes, quand il dit ce qu'on vient de lire. Ainſi la déclamation s'écrivoit en notes auſſi bien que le chant muſical. A en juger même par la maniere dont Boéce s'explique, les Anciens avoient trouvé l'art d'écrire en notes la ſimple déclamation, avant que de trouver l'art d'écrire en notes la muſique. Le premier étoit, comme on va le voir, plus facile que l'autre: & la raiſon porte à croire que de deux arts qui ont à peu près le même objet, celui dont la pratique eſt la plus aiſée, a été trouvé le premier. Voyons préſentement quelle étoit la maniere dont la déclamation s'écrivoit en notes, & quelle étoit la maniere dont s'écrivoit auſſi en notes le chant proprement

dit,

(*) De Muſic. lib. cap. 4.

dit, ou le chant muſical. On en comprendra mieux le ſens du paſſage de Boéce.

Suivant Bryennius, la déclamation ſe compoſoit avec les accens, & par conſéquent on devoit ſe ſervir pour l'écrire en notes, des caracteres mêmes qui ſervoient à marquer ces accens. Or les Anciens avoient huit ou dix accens, & autant de caracteres différens pour les marquer.

Sergius, ancien Grammairien Latin, compte huit accens, qu'il définit les marques d'une inflexion de voix, & qu'il appelle les aides du chant. (*) *Tenores ſive accentus dicti ſunt, qui naturalem uniuſcujuſque ſermonis in vocem noſtræ elationis tenorem ſervant. Dictus autem accentus eſt quaſi ad cantus. Sunt autem omnes accentus Latini octo.*

Priſcien, un autre Grammairien Latin, & qui vivoit à la fin du cinquiéme ſiécle, dit dans ſon Traité des accens, que l'accent eſt la loi; qu'il eſt la régle certaine qui enſeigne comment il faut relever ou abaiſſer la voix dans la prononciation de chaque ſyllabe. (**) *Accentus namque eſt certa lex & regula ad elevandam & deprimendam ſylla-*

(*) Comm. in Art. Donat.

(**) Fol. 133. verſo.

syllabam uniuscujusque partis orationis. Notre Auteur dit ensuite qu'il y a dix accens dans la langue latine, & il donne en même tems le nom de chaque accent, & la figure dont on se servoit pour le marquer. *Sunt autem accentus decem, quos ita huic operi dignum existimavi pernotare.* Leurs noms sont: *Acutus, gravis, circumflexus, longa linea, brevis linea, hyphen, diastola, apostrophos, dasæa, psyle.* On peut voir dans le livre que je cite, la figure propre à chaque accent. Isidore de Seville (*) écrit la même chose.

Comme originairement les Latins (**) n'avoient que trois accens, l'aigu, le grave & le circonflexe; comme les autres n'auront été trouvés qu'en différens tems, & qu'il se peut faire encore que quelques accens nouvellemens inventés n'ayent point été généralement reçus, on ne doit pas être surpris que des Grammairiens, les uns en comptassent huit seulement, quand les autres en comptoient jusqu'à dix. Mais ces Auteurs s'accordent sur leur usage. Isidore de Séville dit encore dans ses Origines, que les accens s'appelloient en Latin *tons* ou *teneurs*, parce qu'ils

(*) Isid. Orig. lib. prim. cap. 19.

(**) Quint. Inst. lib. prim. cap. 9.

qu'ils marquoient une augmentation de la voix & des repos (*). *Latini autem habent & alia nomina. Nam accentus & tonos & tenores dicunt, quia ibi ſonus creſcit & deſinit.*

Malheureuſement nous n'avons point l'ouvrage dans lequel Priſcien s'étoit réſervé de traiter au long de tous les uſages qu'on faiſoit des accens. *Sed nos locuturi de partibus, ad accentum, qui in dictionibus neceſſarius eſt, tranſeamus; cujus rei myſterium, Deo præbente vitam, latius tractemus.* Cet ouvrage que nous n'avons point, ſoit qu'il n'ait jamais été compoſé, ſoit qu'il ſe ſoit perdu, nous auroit enſeigné apparemment l'uſage qu'en faiſoient les compoſiteurs de déclamation. Ce qu'écrit Iſidore dans ſes Origines ſur les dix accens des Romains, ne ſupplée pas au Traité de Priſcien qui nous manque.

Je conçois qu'un compoſiteur de déclamation ne faiſoit autre choſe que de marquer ſur les ſyllabes, qui, ſuivant les régles de la Grammaire, devoient avoir des accens, l'accent aigu, grave ou circonflexe, qui leur étoit propre en vertu de leurs lettres; & que par

(*) Iſid. Orig. lib. prim. c. 18.

par rapport à l'expreſſion, il marquoit ſur les ſyllabes vuides, en s'aidant des autres accens, le ton qu'il jugeoit à propos de leur donner, afin de ſe conformer au ſens du diſcours, Que pouvoient marquer tous ces accens, ſi ce n'eſt différens hauſſemens, & différens abaiſſemens de la voix? On faiſoit de ces accens à peu près le même uſage que les Juifs font aujourd'hui de leurs accens muſicaux, en chantant les Pſeaumes à leur maniere, ou, pour mieux dire, en les déclamant.

Il n'y a guéres de déclamation qu'on ne puiſſe écrire en notes avec dix caracteres différens, dont chacun marqueroit une inflexion de voix particuliere; & comme on apprenoit l'intonation de ces accens, en même tems qu'on apprenoit à lire, il n'y avoit preſque perſonne qui n'entendit cette eſpéce de notes. Dans cette ſuppoſition, il n'y avoit rien de plus facile à comprendre que la mécanique de la compoſition & de l'exécution de la déclamation des Anciens. Saint Auguſtin aura eu raiſon de dire qu'il n'en traiteroit point, parce que c'étoit des choſes connues du Comédien le plus chérif. La meſure étoit, pour ainſi dire, inhérente aux vers. Le Compoſiteur n'avoit qu'à les accentuer

tuer & à preſcrire le mouvement de la meſure, après avoir fourni au joueur d'inſtrumens qui devoit accompagner, une partie des plus ſimples, & très-facile à exécuter.

Quant à la mélodie, qui étoit un chant proprement dit, nous ſavons préciſément comment elle s'écrivoit. Le ſyſtême général, ou, comme l'appelle Boëce, la *conſtitution* de la muſique des Anciens étoit diviſée, ſuivant Martianus Capella (*), en dix-huit ſons, dont chacun avoit ſon nom particulier. Il n'eſt pas queſtion d'expliquer ici que quelques-uns de ces ſons pouvoient être au fond les mêmes. On appelloit l'un *Proſtambemenos*, &c. Afin, comme le dit Boëce, de n'écrire point tout au long le nom de chaque ſon au-deſſus des paroles, ce qui auroit été même impoſſible, on avoit inventé des caracteres ou des eſpéces de figures qui marquoient chaque ton. Ces figures s'appelloient *ſemeïa* ou ſignes. Le mot de *ſemeïa* ſignifie bien toute ſorte de ſignes en général; mais on en avoit fait le nom propre des notes ou des figures, dont il eſt ici queſtion. Toutes ces figures étoient compoſées d'un monogramme formé de la premiere lettre du nom particulier de chacun des dix-huit ſons du

(*) De Nupt. Philolog.

du système général. Nos dix-huit lettres initiales, bien que quelques-unes fussent les mêmes, étoient destinées de maniere qu'elles formoient des monogrammes, qu'on ne pouvoit pas prendre l'un pour l'autre. Boéce nous a donné la figure de ces monogrammes.

Isaac Vossius indique encore dans celui de ses livres dont nous avons déja parlé (*), plusieurs ouvrages des Anciens, où l'on peut voir comment, de leur tems, les chants musicaux s'écrivoient en notes. Meibomius parle encore de cette matiere en différens endroits de son recueil, d'anciens Auteurs qui ont écrit sur la musique, & principalement dans sa Préface, où il donne le chant du *Te Deum*, écrit suivant la tablature antique & en notes modernes. Ainsi je me contenterai de dire que les signes, que les *semeïa*, qui servoient dans la musique vocale, aussi-bien que ceux qui servoient dans la musique instrumentale, s'écrivoient au-dessus des paroles; & qu'ils y étoient rangés sur deux lignes, dont la supérieure étoit pour le chant, comme l'inférieure pour l'accompagnement. Ces lignes n'avoient guéres plus d'épaisseur que des lignes d'écriture ordinaire. Nous avons même encore

(*) De Poëm. Cant. p. 90.

core quelques manuſcrits Grecs où ces deux eſpéces de notes ſe trouvent écrites, ainſi que je viens de l'expoſer. On en a tiré (*) les Hymnes à Calliope, à Nemeſis & à Apollon, auſſi-bien que la ſtrophe d'une des Odes de Pindare que M. Burette nous a données avec la note antique & la note moderne.

On s'eſt même ſervi des caracteres inventés par les Anciens, pour écrire les chants muſicaux juſques dans le onziéme ſiécle, que Gui d'Arezzo trouva l'invention de les écrire, comme on le fait aujourd'hui. avec des notes placées ſur différentes lignes, de maniere que la poſition de la note en marque l'intonation. Ces notes ne furent d'abord que des points où il n'y avoit rien qui en marquât la durée; mais Jean de Meurs né à Paris, & qui vivoit ſous le regne du Roi Jean (**) trouva le moyen de donner à ces points une valeur inégale par les différentes figures de rondes, de noires, de croches, de doubles croches & autres qu'il inventa, & qui ont été adoptées par les Muſiciens de toute l'Europe. Ainſi

(*) Hiſt. de l'Acad. des Belles Lettres, tome cinq, p. 162. des Mém.
(**) En 1350.

Ainſi l'art d'écrire la Muſique, comme nous l'écrivons aujourd'hui, eſt due à la France auſſi-bien qu'à l'Italie.

Il réſulte donc de ce qui vient d'être expoſé, que des trois genres de mélopée, il y en avoit une, ſavoir, la Dithyrambique ou *Meſoïdes*, qui compoſoit des chants muſicaux; mais que les deux autres, ſavoir, la Tragique généralement parlant, & la Nomique, compoſoient de la déclamation.

Je ne traiterai point ici de la mélodie Dithyrambique, quoique beaucoup plus approchante de la ſimple déclamation, que la muſique d'à-préſent, & je m'en tiens à ce qu'en a écrit le ſavant homme (*) qui a traité ce ſujet.

Quant à la mélodie qui n'étoit qu'une déclamation compoſée, je n'ai rien à dire, concernant la Nomique ou Légale, de plus que ce que j'en ai dit. Quant à la mélodie Tragique, je vais en parler plus particulierement, & même aſſez au long, pour confirmer ce que j'ai écrit déja touchant ſon exiſtence, par des faits qui la rendent indubitable, en montrant que bien que la mélodie théâtrale des Anciens

(*) M. Burette, de l'Acad. des Belles Lettres, tome cinq de l'Hiſt. de cette Acad.

Anciens ſe compoſât & s'écrivit en notes, elle n'étoient pas néanmoins un chant proprement dit. C'eſt faute d'avoir eu cette notion de la mélodie théâtrale, & pour l'avoir crue un chant muſical, comme pour n'avoir pas compris que la *Saltation* n'étoit point une danſe à notre maniere, mais une ſimple *Geſticulation*, que les Commentateurs ont ſi mal expliqué les Auteurs anciens qui parlent de leur Théâtre. Ainſi je ne puis appuyer ſur trop de preuves, une opinion toute nouvelle concernant la mélopée Tragique, & la mélodie Tragique. J'en uſerai de même à l'égard de mon ſentiment ſur la *Saltation* antique, lorſque je viendrai à traiter de la muſique hypocritique. Il eſt auſſi un ſentiment tout nouveau.

SECTION V.

Explication de pluſieurs endroits du ſixiéme Chapitre de la Poëtique d'Ariſtote. Du chant des Vers Latins ou du Carmen.

Je ne crois pas pouvoir mieux faire pour confirmer ce que j'ai déja dit concernant

la mélopée & la mélodie Tragique des Anciens, que de montrer qu'en suivant mon sentiment, on comprend très-distinctement le sens d'un des plus importans passages de la poëtique d'Aristote, que les Commentaires n'ont fait jusqu'ici que rendre intelligible. Rien ne prouve mieux la vérité d'un principe, que de voir son application rendre clairs des passages très-obscurs sans cette lumiere. Voici ce passage suivant la traduction latine de Daniel Henſius (*), à laquelle je n'ai changé que deux mots pour la rendre plus conforme au Texte. *Tragedia ergo eſt abſolutæ & quæ juſtam magnitudinem habeat actionis, imitatio, ſermone conſtans ad voluptatem facto, ita ut ſingula genera in ſingulis partibus habeant locum, utque non enarrando, ſed per miſericordiam & metum ſimilium perturbationum inducat. Per ſermonem autem factum ad voluptatem, eum intelligo, qui Rithmo conſtat, Harmonia & Metro. Addidi autem ut ſingula genera ſeorſim . . . . quia nonnulla Metris ſolummodo, nonnulla vero Melodia perficiantur. Quoniam vero agendo in ea imitantur, primo omnium neceſſe erit partem aliquam Tragediæ eſſe ornatum externum: at interim MELO-*

(*) Capite ſexto.

MELOPAEIAM & dictionem, his enim in Tragedia imitantur. Dictionem jam dico ipſam Metrorum compoſitionem: MELOPAEIAM vero, cujus vim ſatis omnes intelligunt. „La Tragédie eſt l'imitation d'u„ne action entiere & de quelqu'étendue. „Cette imitation ſe fait ſans le ſecours de la „narration & dans un langage préparé pour „plaire, mais dont les divers agrémens éma„nent de ſources différentes. La Tragédie „met donc ſous les yeux les objets même „dont elle prétend ſe ſervir pour exciter la „terreur & la compaſſion, ſentimens ſi pro„pres à purger les paſſions. Par langage „préparé pour plaire, j'entens des phraſes „réduites & coupées par meſures, aſſujetties „à un rithme, & qui font harmonie. J'ai „dit que les divers agrémens du langage des „Tragédies, émanoient de ſources différen„tes, parce qu'il y a de ces beautés qui ne „réſultent que du métre, au lieu que d'au„tres réſultent de la mélodie. Comme l'i„mitation tragique s'exécute ſur un théâtre, „il faut joindre encore à la diction & à la „mélopée des ornemens étrangers. On voit „bien que j'entens ici par diction les vers mê„mes. Quant à la mélopée, tout le monde „connoît quel eſt ſon pouvoir".

Examinons d'où procédoient ces beautés du langage préparé pour plaire, dont il eſt fait ici mention: & nous trouverons qu'elles n'étoit pas l'ouvrage d'un ſeul, mais de pluſieurs arts muſicaux; & par conſéquent qu'il n'eſt pas ſi difficile de bien entendre l'endroit de ce paſſage, qui dit qu'elles émanoient de ſources différentes. Commençons par le métre & par le rithme que doit avoir le langage préparé pour plaire.

On ſait bien que les Anciens n'avoient point de piéces dramatiques en proſe: elles étoient toutes écrites en vers. Ariſtote ne veut donc ſignifier autre choſe, en diſant que la diction doit être coupée par meſures, ſi ce n'eſt que la meſure du vers qui étoit l'ouvrage de l'art poëtique, devoit ſervir de meſure dans la déclamation. Quant au rithme, c'étoient les pieds des vers qui ſervoient à régler le mouvement de la meſure dans la récitation des vers. C'eſt même par cette raiſon qu'Ariſtote dit dans le chapitre quatriéme de ſa Poëtique, que les métres ſont les portions du rithme, c'eſt-à-dire, que la meſure réſultante de la figure des vers, doit dans la récitation, régler le mouvement. Perſonne n'ignore qu'en pluſieurs occaſions les Anciens employoient dans leurs piéces Dramatiques des vers

vers de différentes figures. Ainſi celui qui battoit la meſure ſur le théâtre étoit aſtreint à marquer les tems de la déclamation, ſuivant la figure des vers qu'on récitoit, comme il preſſoit ou rallentiſſoit le mouvement de cette meſure, ſuivant le ſens exprimé dans ces mêmes vers, c'eſt-à-dire, ſuivant les principes qu'enſeignoit l'art rithmique. Ariſtote a donc raiſon de dire que la beauté du rithme ne venoit pas de la même cauſe qui produiſoit les beautés d'harmonie & les beautés de mélopée. C'étoit du choix des pieds qu'avoit fait le Poëte, par rapport au ſujet exprimé dans ſes vers, que naiſſoit la beauté ou la convenance de la meſure, & par conſéquent celle du rithme.

Quant à l'harmonie, les Acteurs des Anciens étoient, ainſi que nous le verrons tantôt, accompagnés par quelque inſtrument dans la déclamation; & comme l'harmonie naît de la rencontre des ſons des parties différentes, il falloit que la mélodie qu'ils récitoient, & la baſſe continue qui les ſoutenoit, allaſſent bien enſemble. Or ce n'étoit point la muſique métrique, ni la muſique rithmique, qui enſeignoit la ſcience des accords: c'étoit la muſique harmonique. Ainſi notre Auteur a raiſon de dire que l'harmonie, une

des beautés de ſon langage préparé pour plaire, ne couloit point des mêmes ſources que la beauté réſultante de la diction. La beauté réſultante de la diction venoit des principes de l'art poëtique, comme de ceux de l'art métrique & de l'art rithmique; au lieu que la beauté réſultante de l'harmonie procédoit des principes de la muſique harmonique. Les beautés de la mélodie couloient encore d'une ſource particuliere, je veux dire du choix des accens, ou des tons convenables aux paroles, & propres par conſéquent à toucher le ſpectateur. C'étoient donc des ſources différentes que venoient les beautés du langage préparé pour plaire. Ainſi, c'eſt avec raiſon qu'Ariſtote dit que ces beautés naiſſoient ſéparément, & s'il eſt permis de s'expliquer ainſi, que leurs berceaux étoient différens.

D'autres paſſages du ſixiéme chapitre de la Poëtique d'Ariſtote rendront encore plus claire l'explication qu'on vient de lire. Quelques lignes après l'endroit dont il queſtion, notre Auteur écrit: *Quare omnis Tragediæ partes eſſe ſex neceſſe eſt, quæ ad qualitatem faciunt illius. Hæ ſunt autem, fabula, mores, dictio, ſententiæ, melopœïa & apparatus.* „Il faut donc ſix choſes pour faire une „Tragédie, ſavoir, la fable ou l'action, les „mœurs,

„ mœurs, les maximes, la diction, la mélo-
„ pée & l'appareil de la repréſentation". Ariſtote nomme ici la cauſe pour l'effet, en diſant mélopée au lieu de dire mélodie. Notre Auteur dit encore à la fin de ce chapitre, & après avoir diſcouru ſommairement ſur la fable, les mœurs, les maximes, la diction & la mélodie de la Tragédie: „ De ces cinq
„ parties, celle qui fait le plus d'effet, c'eſt la
„ mélopée. L'appareil de la repréſentation
„ fait auſſi un ſpectacle impoſant; mais il
„ n'eſt point auſſi difficile d'y réuſſir que dans
„ la compoſition. D'ailleurs la Tragédie a
„ ſon eſſence & ſon mérite indépendamment
„ des Comédiens & du théâtre". *Harum vero quinque partium maxime oblectat melopœïa. Apparatus autem animum oblectat quidem, minimum tamen artis habet. Tragediæ quippe natura & virtus etiam extra certamen & ſine hiſtrionibus conſiſtit.* Ariſtote ajoute à cela: *Præterea in apparatu concinnando potius artificis, qui eum conficit, quam induſtria verſatur.* „ Outre ce que
„ j'ai dit, le Décorateur a ordinairement plus
„ de part que le Poëte, dans l'ordonnanae de
„ l'appareil de la ſcène".

Ainſi l'Auteur étoit chargé, comme Orateur, d'inventer la fable ou l'action de ſa

piéce; de donner, comme Philoſophe, à ſes perſonnages les mœurs & les caracteres convenables, & de leur faire débiter de bonnes maximes, En qualité de Poëte, l'Auteur étoit chargé de faire des vers bien meſurés, d'en preſcrire le mouvement plus ou moins vîte, & d'en compoſer la mélodie dont dépendoit en grande partie le ſuccès de la Tragédie. Pour être ſurpris de ce que dit Ariſtote ſur l'importance de la mélopée, il faudroit n'avoir jamais vu repréſenter des Tragédies; & pour être étonné qu'il charge le Poëte de la compoſition de la mélodie, il faudroit avoir oublié ce que nous avons remarqué, & promis de prouver, comme nous le ferons ci-deſſous; ſavoir, que les Poëtes Grecs compoſoient eux-mêmes la déclamation de leurs piéces, au lieu que les Poëtes Romains ſe déchargeoient de ce travail ſur les Artiſans qui, n'étant ni Auteurs ni Comédiens, faiſoient profeſſion de mettre au théâtre les ouvrages dramatiques. Nous avons même obſervé que c'étoit par cette raiſon-là que Porphyre ne faiſoit qu'un art de la compoſition des vers & de la compoſition de la mélodie, lequel il appelloit l'art poëtique pris dans toute ſon étendue, parce qu'il avoit eu égard à l'uſage des Grecs; au-lieu qu'Ariſtides

Quin-

Quintilianus qui avoit eu égard à l'uſage des Romains, comptoit dans ſon énumeration des arts muſicaux, l'art de compoſer les vers, & l'art de compoſer la mélodie, pour deux arts diſtincts.

Voici ce qu'a écrit, au ſujet des endroits de la Poëtique d'Ariſtote que nous avons tâché d'expliquer, un des derniers Commentateurs de cet ouvrage (*) dans ſes remarques ſur le ſixéme chapitre. „ Si la „Tragédie peut ſubſiſter ſans vers, elle le „peut encore plus ſans muſique. Il faut mê- „me avouer que nous ne comprenons pas „bien comment la muſique a pu jamais être „conſidérée comme faiſant en quelque ſorte „partie de la Tragédie; car, s'il y a rien au „monde qui paroiſſe étranger & contraire „même à une action tragique, c'eſt le chant: „N'en déplaiſe aux Inventeurs des Tragédies „en muſique, poëmes auſſi ridicules que nou- „veaux, & qu'on ne pourroit ſouffrir, ſi „l'on avoit le moindre gout pour les piéces „de théâtre, ou que l'on n'eût pas été en- „chanté & ſéduit par un des plus grands „Muſiciens qui ayent jamais été. Car les „Opéra ſont, ſi je l'oſe dire, les groteſques „de la Poëſie; d'autant plus inſupportables, „qu'on

(*) Dacier, Poëtiq. d'Ariſt. p. 81.

„qu'on prétend les faire paſſer pour des „ouvrages réguliers. Ariſtote nous auroit „donc bien obligé de nous marquer comment „la muſique a pu être jugée néceſſaire à la „Tragédie. Au lieu de cela, il s'eſt con„tenté de dire ſimplement, *que toute ſa for„ce étoit connue:* ce qui marque ſeulement „que tout le monde étoit convaincu de cette „néceſſité, & ſentoit les effets merveilleux „que le chant produiſoit dans ces poëmes, „dont il n'occupoit que les intermedes. J'ai „ſouvent tâché de comprendre les raiſons „qui obligeoient des hommes auſſi habiles „& auſſi délicats que les Athéniens, d'aſſo„cier la muſique & la danſe aux actions „tragiques; & après bien des recherches pour „découvrir comment il leur avoit paru natu„rel & vraiſemblable qu'un chœur qui repré„ſentoit les ſpectateurs d'une action danſât „& chantât ſur des événemens ſi touchans „& ſi extraordinaires, j'ai trouvé qu'ils „avoient ſuivi en cela leur naturel, & cher„ché à contenter leur ſuperſtition. Les „Grecs étoient les hommes du monde les „plus ſuperſtitieux & les plus portés à la dan„ſe & à la muſique, & l'éducation fortifioit „cette inclination naturelle".

Je

Je doute fort que ce raiſonnement excusât le goût des Athéniens, ſuppoſé que la muſique & la danſe, dont il eſt parlé dans les Auteurs anciens, comme d'agrémens abſolument néceſſaires dans la repréſentation des tragédies, euſſent été une danſe & une muſique pareilles à notre danſe & à notre muſique; mais, comme nous l'avons déja vu, cette muſique n'étoit qu'une ſimple déclamation; & cette danſe, comme nous le verrons, n'étoit qu'un geſte étudié & aſſujetti. Ainſi ce ne ſont pas les Athéniens qui ont beſoin ici d'être excuſés.

Il eſt vrai que M. Dacier n'eſt pas le ſeul qui ſe ſoit mépris ſur cette matiere-là; ſes devanciers s'étoient trompés comme lui. Je dirai la même choſe de M. l'Abbé Gravina, qui, pour avoir ſuppoſé que la mélopée des piéces de théâtre étoit un chant muſical, & la *Saltation* une danſe à notre maniere, a fait dans ſon livre *de la Tragédie antique* (*), une deſcription du théâtre des Anciens, à laquelle on ne comprend rien.

Il eſt vrai qu'Ariſtote appelle *Muſique* dans le vingt-ſixiéme chapitre de ſa Poëtique (**), ce qu'il avoit appellé mélopée dans

(*) Imprimé en 1715.

(**) Poët. cap. 26.

dans son sixiéme chapitre. *Neque parvus præterea Tragediæ ex musica & apparatu cumulus accedit, quibus validissime conciliatur voluptas.* „La Tragédie ne tire pas un „avantage médiocre de la musique & de l'ap„pareil de la représentation, qui font tant „de plaisir.„ Mais c'est que l'art de composer cette mélodie, qui devoit régner dans toute la piéce, puisqu'elle n'étoit pas moins essentielle que les mœurs, étoit un des arts musicaux.

Cet Auteur se demande encore à lui-même dans un autre ouvrage (*), pourquoi le chœur ne chante pas dans les Tragédies sur le mode Hypodorien, ni sur le mode Hypophrygien, au lieu qu'on se sert souvent de ces deux modes dans les rôles des personnages, principalement sur la fin des Scénes, & lorsque ces personnages doivent être dans l'excès de la passion. Il répond à cette question, que ces deux tons sont propres à l'expression des passions emportées des hommes d'un grand courage, ou des Héros qui font ordinairement les premiers rôles dans les Tragédies, au lieu que les Acteurs qui composent le chœur, sont supposés être des hommes d'une condition ordinaire, & dont les

(*) Prov. 19. lib. 49.

les paſſions ne doivent point avoir ſur la ſcène le même caractere que celles des Héros. En ſecond lieu, continue Ariſtote, comme les Acteurs du chœur ne prennent point aux événemens de la piéce, le même intérêt qu'y prennent les principaux perſonnages, il s'enſuit que le chant du chœur doit être moins animé & plus mélodieux que celui des acteurs principaux. Voilà donc pourquoi, conclut Ariſtote, les chœur ne chantent point ſur le mode Hypodorien, ni ſur le mode Hypophrygien.

Le lecteur peut voir dans le Dictionnaire de Muſique fait par Monſieur Broſſard, l'explication des modes de la muſique des Anciens. On ne ſauroit dire plus poſitivement que le dit Ariſtote dans le dernier paſſage, que tout ce qui ſe récitoit ſur le théâtre, étoit aſſujetti à une mélodie compoſée, & qu'il n'étoit pas libre aux Acteurs des Anciens, comme aux nôtres, de débiter les vers de leurs rôles ſur le ton, ni avec les inflexions & les ports de voix qu'ils jugent à propos d'employer.

Il n'eſt pas bien certain véritablement qu'Ariſtote ait rédigé lui-même par écrit ſes problêmes; mais il doit ſuffire que cet ouvrage ait été compoſé par ſes diſciples, & qu'il

qu'il ait toujours été regardé comme un des monumens de l'antiquité, & comme étant compoſé par conſéquent, quand les théâtres des Grecs & des Romains étoient encore ouverts.

Comme les tons ſur leſquels on déclame, ſont différens les uns des autres, ainſi que les tons ſur leſquels nous compoſons notre muſique, la déclamation compoſée devoit ſe faire néceſſairement ſur différens modes. Il devoit y avoir des modes qui convinſſent mieux que d'autres modes, à l'expreſſion de certaines paſſions, comme il y a des modes dans notre muſique plus propres que d'autres, à les bien exprimer.

Ce que les Grecs appelloient mélodie tragique, les Romains l'appelloient quelquefois *Carmen.* Ovide qui étoit un Poëte Latin, & qui par conſéquent ne compoſoit pas lui-même la déclamation de ſes piéces dramatiques, dit dans une même phraſe où il parle d'un de ſes ouvrages qu'on repréſentoit ſur le théâtre avec ſuccès, *notre Carmen & mes vers.*

Carmina cum pleno ſaltari noſtra theatro,
Verſibus & plaudi ſcribis, amice, meis. (*)

Ovide

(*) Triſt. lib. 5. El. 7.

Ovide dit *noſtra Carmina*, parce qu'il n'y avoit que le rithme & le métre de la déclamation qui fuſſent de lui. La mélodie de la déclamation appartenoit à un autre. Mais Ovide dit mes vers, *meos verſus*, parce que les penſées, l'expreſſion, en un mot, les vers conſidérés ſur le papier, étoient entierement de lui.

Ce qui achevera de montrer que le *Carmen* comprenoit, outre le vers, quelque choſe d'écrit au-deſſus du vers, pour preſcrire les inflexions de voix qu'il falloit faire en les récitant; ce ſera un paſſage de Quintilien, l'Auteur le plus grave qu'on puiſſe citer ſur cette matiere. Il dit poſitivement que les anciens vers des Saliens avoient un *carmen*. Voici ſes paroles. *Verſus quoque Saliorum habent carmen, quæ cum omnia ſint a Rege Numa inſtituta, faciunt manifeſtum ne illis quidem, qui rudes ac bellicoſi videntur, curam Muſices, quantam illa recipiebat ætas, defuiſſe.* (*) Les vers des Prêtres Saliens ont leur chant affecté; & comme leur inſtitut vient du Roi Numa, ce chant montre que les Romains, tous féroces qu'ils étoient alors, ne laiſſoient pas d'avoir déja

(*) Inſt. lib. prim. c. 12.

déja quelque connoiſſance de la Muſique. Comment ce chant auroit-il été tranſmis depuis le tems de Numa juſqu'au tems de Quintilien, s'il n'eût point été écrit en notes; & d'un autre côté, s'il étoit un chant muſical, pourquoi Quintilien l'appelle-t'il *carmen?* Ignoroit-il que ſes contemporains donnoient tous les jours, quoiqu'abuſivement, le nom de *carmen* à des vers qui ne ſe chantoient pas, dont la déclamation étoit arbitraire, & dont les Anciens appelloient la récitation une *lecture*, parce que celui qui les liſoit, n'étoit aſtreint qu'à ſuivre la quantité, & qu'il étoit le maître de faire, en les récitant, telles inflexions de voix qu'il jugeoit à propos. Pour citer un contemporain de Quintilien, Juvenal dit à un de ſes amis qu'il invite à ſouper que durant le repas on lira quelque choſe des plus beaux endroits de l'Iliade & de l'Enéide. Celui qui lira, n'eſt pas, ajoute Juvenal, un lecteur bien merveilleux; mais qu'importe: de pareils vers font toujours un grand plaiſir.

Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altiſoni dubiam facientia carmina palmam.
Quid refert tales verſus, qua voce legantur. (*)

Dans

(*) Juv. Sat. 12.

Dans un autre endroit, Juvenal appelle encore *carmina* la ſimple récitation des vers Hexamettres de la Thébaïde de Stace, que Stace devoit lire lui-même & prononcer à ſon gré.

Curritur ad vocem jucundam & carmen amicæ.
Thebaidos lætam fecit cum Statius urbem.
Promiſitque diem, tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur. (*)

Or, comme Quintilien s'explique dogmatiquement dans l'endroit qui vient d'être cité, il ſe ſeroit bien donné de garde de ſe ſervir du terme *carmen* pour dire un chant muſical, & d'employer ce mot dans un ſens auſſi oppoſé à la ſignification abuſive que l'uſage lui donnoit. Mais *carmen* originairement ſignifioit autre choſe, & d'ailleurs il étoit le mot propre pour ſignifier la déclamation, & déterminé encore à ſa premiere & véritable acception, par l'endroit même où il étoit employé. Enfin l'expreſſion *verſus habent carmen* ne laiſſe aucun doute ſur la ſignification que doit avoir le mot *carmen* dans le paſſage de Quintilien, & dans les vers d'Ovide.

(*) Juv. Sat. 7.

Les Modernes croyant que *carmen* eût toujours la signification abusive qu'il a dans les vers de Juvenal qui viennent d'être rapportés, & où il veut dire simplement des vers, la signification propre de ce mot leur a échappé; & faute d'en avoir eu l'intelligence, ils n'ont pas connus que les Anciens avoient une déclamation composée, & qui s'écrivoit en notes, sans être pour cela un chant musical. Un autre mot mal interpreté, a beaucoup encore contribué à cacher aux Auteurs modernes l'existence de cette déclamation. J'entends parler du terme *cantus* & de tous ses dérivés. Les Critiques modernes ont donc entendu *cantus*, comme s'il signifioit toujours un chant musical, quoique dans plusieurs endroits il veuille dire seulement un chant en général, une récitation assujettie à suivre une mélodie écrite en notes: Ils ont entendu *canere* comme s'il signifioit toujours ce que nous appellons proprement *chanter*. De-là principalement est venue l'erreur qui leur a fait croire que le chant des piéces dramatiques des Anciens étoit un chant proprement dit, parce que les Auteurs anciens se servent uniquement des termes de *chant* & de *chanter*, lorsqu'ils parlent de l'exécution de ces piéces.

Ainsi,

Ainſi, avant que d'appuyer mon ſentiment par de nouvelles preuves tirées de la maniere dont la déclamation compoſée s'exécutoit ſur le théâtre des Anciens, je crois qu'il eſt à propos de faire voir que le mot de *chant* ſignifioit en Grec comme en Latin, non-ſeulement le chant muſical, mais auſſi toute ſorte de déclamation, même la ſimple récitation; & que par conſéquent on ne doit pas inférer de ce qu'il eſt dit dans les anciens Auteurs, que les Acteurs chantoient; que ces Acteurs chantaſſent, à prendre le mot de chanter dans la ſignification que nous lui donnons communément. La réputation des Auteurs modernes, que mon opinion contredit, exige de moi que je la prouve ſolidement. Je ne dois donc pas appréhender qu'on me reproche la multitude de paſſages que je vais rapporter, afin de rendre conſtant un fait, que deux ou trois de ces paſſages prouvent peut-être ſuffiſamment.

* * *

SECTION VI.

Que dans les Ecrits des Anciens, le terme de chanter *signifie souvent* déclamer, *& même quelquefois* parler.

Strabon qui a vécu sous le regne d'Auguste, nous apprend d'où procédoit la signification abusive que le mot de *chant*, celui de *chanter* & leurs dérivés avoient alors. Il dit (*) que dans les premiers âges, tout ce qui se composoit, se composoit en vers, & que comme tous les vers se chantoient dans ce tems-là, on s'étoit habitué à dire *chanter*, pour dire en général *réciter* une composition. Après que l'usage de ne plus chanter toutes les poësies eut été introduit, & qu'on eut commencé à réciter simplement quelques espéces de vers, on ne laissa pas de continuer à nommer toujours *chant* la récitation de toute sorte de poësie. Il y eut encore plus, ajoute Strabon; on continua de dire *chanter* pour *réciter*, après qu'on se fut mis à composer en prose. Ainsi l'on vint jusques à dire chanter de la prose, pour dire réciter de la prose.

Comme

(*) Georg. lib. prim.

Comme nous n'avons point dans notre langue un mot générique qui rende celui de *canere*, le lecteur voudra bien me pardonner les fréquentes périphraſes dont je me ſuis déja ſervi pour le traduire, & celles dont je ſerai encore obligé de me ſervir, afin d'éviter les équivoques où je tomberois, ſi j'allois employer le mot de *chanter* abſolument, tantôt pour dire exécuter un chant muſical, & tantôt pour dire en général exécuter une déclamation notée.

Rapportons à préſent les paſſages des anciens Auteurs qui mettent en évidence, que quoique les Grecs & les Latins donnaſſent le nom de chant à la déclamation de leurs piéces de théâtre, cette déclamation n'étoit pas néanmoins un chant muſical.

Dans les Dialogues de Cicéron ſur l'Orateur, Craſſus un des interlocuteurs, après avoir dit que Lælia ſa belle-mere prononçoit uniment & ſans affecter, des accens trop fréquens & trop marqués, ajoute: (*) Lorſque j'entends parler Lælia, je crois entendre jouer les piéces de Plaute & celles de Nœvius. Le paſſage de Cicéron que je ne fais que citer ici, ſera rapporté dans la ſuite en entier. Lælia ne chantoit point en

(*) De Orat. lib. tertio.

parlant dans ſon domeſtique. Donc ceux qui récitoient les piéces de Plaute & de Nœvius, ne chantoient pas. Cicéron dit encore dans un autre ouvrage (*) que les Poëtes comiques ne faiſoient preſque pas ſentir le nombre & le rithme de leurs vers, afin qu'ils reſſemblaſſent davantage aux converſations ordinaires. *At Comicorum ſenarii propter ſimilitudinem ſermonis, ſic ſunt abjecti, ut non numquam vix in his numerus & verſus intelligi poſſint.* Cette attention à imiter le diſcours ordinaire, auroit été perdue, ſi l'on eût chanté ces vers.

Cependant les Auteurs anciens ſe ſervent du mot de chanter lorſqu'ils parlent de la récitation des Comédies, ainſi qu'ils s'en ſervent en parlant de la récitation des Tragédies. Donat & Euthemius, qui ont vécu ſous le regne de Conſtantin le Grand, diſent dans l'écrit intitulé: *De Tragedia & Comedia Commentatiunculæ*, que la Tragédie & la Comédie ne conſiſtoient d'abord que dans des vers mis en muſique, & que chantoit un chœur ſoutenu d'un accompagnement d'inſtrumens à vent. *Comedia vetus ut ipſa quoque olim Tragedia, ſimplex Carmen, quod chorus, cum tibicine concinebat.*

(*) In Orat.

nebat. Iſidore de Séville nomme également *Chantres*, ceux qui jouoient les Tragédies, & ceux qui jouoient les Comédies. (*) *Sunt, qui antiqua geſta & facinora ſceleratorum Regum luctuoſo carmine, ſpectante populo, concinebant. Comœdi ſunt, qui privatorum hominum acta dictis aut geſtu exprimunt.* Horace, avant que d'expoſer dans ſon Art Poëtique ce qu'il faut faire pour compoſer une bonne Comédie, définit une bonne Comédie celle qui retient les ſpectateurs juſqu'à ce que le Chantre leur diſe *applaudiſſez. Donec Cantor, vos plaudite, dicat.* Qui étoit ce *Chantre?* L'un des Comédiens. L'Acteur qui jouoit la Comédie, Roſcius, par exemple, étoit ſoutenu par un accompagnement, auſſi-bien que l'Acteur qui jouoit la Tragédie, comme il ſe verra par la ſuite. On diſoit également de l'un & de l'autre: *Qu'il chantoit.*

Quintilien ſe plaint que les Orateurs de ſon tems plaidaſſent au barreau comme on récitoit ſur le théâtre. Nous avons rapporté déja ce qu'il en dit. Croit-on que ces Orateurs chantaſſent comme on chante dans nos Opéra? Dans un autre endroit (**),

(*) Orig. lib. 18. c. 45.
(**) Lib. prim. c 10.

Quintilien défend à son Eleve de prononcer les vers qu'il doit lire en particulier pour étudier la prononciation, avec la même emphase qu'on récitoit les Cantiques sur le théâtre. Nous verrons bientôt que ces Cantiques étoient les Scénes de la piéce, dont la déclamation étoit la plus chantante. Or il auroit été inutile à Quintilien de dire: *Sit autem lectio virilis, non tamen in Canticum dissoluta*, & de défendre à son Eleve d'imiter le chant des Cantiques dans les circonstances où il le lui défend, si ce chant eût été un chant véritable, suivant notre maniere de parler.

Ce même Auteur dit encore dans un passage que j'ai déja cité, que ceux qui jouoient les Comédies, ne s'éloignoient point de la nature dans leur prononciation, du moins assez pour la faire méconnoître dans leur langage, mais qu'ils relevoient par les agrémens que l'art permet, la maniere de prononcer usitée dans les entretiens ordinaires. (*) *Actores Comici nec ita prorsus, ut nos loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte; nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio: Sed morem communis hujus*

(*) Lib. 11. c. prim.

jus ſermonis decore comico exornant. Que le lecteur juge ſi c'eſt-là chanter.

Enfin Quintilien, après avoir dans un paſſage que nous avons rapporté, défendu à l'Orateur de chanter comme les Comédiens, ajoute, qu'il eſt fort éloigné de lui interdire une déclamation ſoutenue, & le *chant* convenable à l'éloquence du barreau. Cicéron, continue-t'il a reconnu lui-même la convenance de ce chant voilé pour ainſi dire, *Quid ergo? num Cicero dicit eſſe aliquem in oratione cantum obſcuriorem? oſtendam non multo poſt, ubi & quatenus recipiendus ſit hic flexus & cantus.* (*)

Lorſque Juvenal fait dans ſa ſeptiéme Satyre l'éloge de Quintilien, il y dit entre autres choſes que cet Orateur *chantoit* très-bien, lorſqu'il avoit daigné prendre les ſoins & les précautions que les Romains prenoient pour ſe nétoyer les organes de la voix, & dont nous parlerons ci-deſſous. (**)

Orator quoque maximus & jaculator,
Et ſi perfrixit; cantat bene.

Quin-

(*) Inſt. lib. 11. c. 3.

(**) Voyez la Section quinze.

Quintilien, quand il parloit en public, chantoit-il, à prendre le terme de chanter dans la signification qu'il a parmi nous?

Mais, dira-t'on, quand les chœurs des Anciens chantoient, c'étoit une véritable musique. Quand les Acteurs chantoient, ils chantoient comme les chœurs. Ne voyez-vous pas, dit Sénèque, combien il entre de sons différens dans un chœur. Il y entre des dessus, des tailles & des basses. Les instrumens à vent s'y mêlent avec les voix des hommes & des femmes; cependant il ne résulte qu'un seul concert de tout ce mélange. C'est sans distinguer ces sons, qu'on les entend tous. *Non* (*) *vides, quam multorum vocibus chorus constet; unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris fœminæ, interponuntur tibiæ, singulorum illic latent voces, omnium apparent.* A quelques termes près, ce passage se trouve encore dans Macrobe (**). Il y ajoute même cette réflexion. *Fit concentus ex dissonis.* Tous ces sons différens forment un seul concert.

Je ré-

(*) Epist. 84.

(**) Saturn. lib. pr. in Prov.

Je réponds en premier lieu, qu'il n'eſt pas bien certain, en vertu de ce paſſage, que les chœurs chantaſſent une muſique à notre maniere. Il eſt vrai qu'il paroîtra d'abord impoſſible que pluſieurs perſonnes puiſſent déclamer en chœur, même en ſuppoſant que leur déclamation fût concertée. On ne conçoit pas que ces chœurs, puſſent être autre choſe qu'une cohue. Mais parce que la choſe ſemble impoſſible ſur la premiere *appréhenſion*, il ne s'enſuit pas qu'elle ſoit telle réellement. Il ſeroit même téméraire d'en croire ſi facilement notre imagination ſur les poſſibilités, parce qu'on préſume volontiers que les choſes ſont impoſſibles, lorſqu'on ne trouve pas le moyen de les exécuter, & la plupart des perſonnes ſe contentent même de donner à la recherche de ce moyen un demi-quart d'heure d'attention. Peut-être qu'après un mois de méditation, on auroit trouvé les mêmes choſes poſſibles dans la ſpéculation, & ſix mois d'application les auroient fait encore trouver poſſibles dans la pratique. Un autre homme peut encore imaginer des moyens qui ne ſont point à la portée de notre eſprit. Cette diſcuſſion nous meneroit trop loin. Ainſi je ſuppoſe que les chœurs ayent chanté en muſique

ſique harmonique un partie de leurs rôles, mais il ne s'enſuit pas que les Acteurs y chantaſſent auſſi.

Nous-mêmes nous avons pluſieurs piéces dramatiques où les Acteurs ne font que déclamer, quoique les chœurs y chantent. Telles ſont l'Eſter & l'Athalie de M. Racine. Telle eſt Pſyché, Tragédie compoſée par le grand Corneille & par Moliere. Nous avons même des Comédies de cette eſpéce, & l'on ſait bien pourquoi nous n'en avons pas un plus grand nombre. Ce n'eſt point certainement que cette maniere de repréſenter les piéces dramatiques, ſoit mauvaiſe.

J'appuyerai même encore cette réponſe d'une réflexion. C'eſt que les Anciens ſe ſervoient, pour accompagner les chœurs, d'inſtrumens différens, de ceux dont ils ſe ſervoient pour accompagner les récits. Cet uſage d'employer dans ces deux accompagnemens des inſtrumens différens, prouve quelque choſe. *Quando enim chorus canebat choricis tibiis, id eſt, choraulicis, artifex concinebat. Iis canticis autem Pythaules Pythicis reſpondebat*, dit Diomede. (*) Quoiqu'il en ſoit, ſuppoſé qu'il fallût entendre le

(*) De Arte Gramm. lib. 3.

le terme de *chanter* au propre, quand il s'agit du chant des chœurs, il ne s'enſuivroit pas qu'il fallût entendre ce mot dans la même acception où il s'agit des récits. Nos preuves & nos raiſonnemens ne laiſſeroient pas d'être encore concluans.

SECTION VII.

Nouvelles preuves que la Déclamation théâtrale des Anciens étoit compoſée, & qu'elle s'écrivoit en notes. Preuve tirée de ce que l'Acteur qui la récitoit, étoit accompagné par des inſtrumens.

Il paroît donc évident que le chant des piéces dramatiques qui ſe récitoient ſur les théâtres des Anciens, n'avoient ni paſſages, ni ports de voix cadencés, ni tremblemens ſoutenus, ni les autres caracteres de notre chant muſical: en un mot que ce chant étoit une déclamation comme la nôtre, Cette récitation ne laiſſoit pas d'être compoſée, puiſqu' elle étoit ſoutenue d'une baſſe continue, dont le bruit étoit proportionné, ſuivant les apparences, au bruit que fait un homme qui déclame. Car le bruit qu'une perſonne fait

en déclamant, eſt un bruit moins fort & moins éclatant que celui que la même perſonne feroit, ſi elle chantoit. Premierement, on n'ébranle point, on n'agite point autant d'air en déclamant qu'en chantant. Secondement, lorſque nous déclamons, nous ne briſons pas toujours l'air contre des parties qui ayent autant de reſſort, & qui le froiſſent autant que les parties contre leſquelles nous les briſons en chantant. Or l'air retentit plus ou moins, ſuivant qu'il a été froiſſé. Voilà, pour le dire en paſſant, ce qui fait que la voix des Muſiciens Italiens ſe fait mieux entendre que celle des Muſiciens François. Les Muſiciens Italiens forment entiérement avec les cartilages voiſins du goſier, pluſieurs ſons que les Muſiciens François n'achevent de former qu'avec le ſecours des joues intérieures.

Je crois donc que la baſſe continue, dont la déclamation des Acteurs étoit accompagnée, ne rendoit qu'un bruit très-foible. Ainſi qu'on ne s'en forme pas l'idée ſur la baſſe continue de nos Opéra. Cette idée ne ſerviroit qu'à faire trouver des difficultés malfondées ſur une choſe conſtante, par le témoignage des Auteurs les plus reſpectables de l'anti-

l'antiquité qui ont écrit ce qu'ils voyoient tous les jours.

Cicéron dit que les perſonnes ſavantes en muſique, connoiſſoient, dès qu'elles avoient entendu les premieres notes du prélude des inſtrumens, ſi l'on alloit voir Antiope ou bien Andromaque, quand les autres ſpectateurs n'en devinoient encore rien (*). *Quam multa, quæ nos fugiunt in cantu; exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopem eſſe aiunt aut Andromacham, cum id nos ne ſuſpicemur quidem.* Antiope & Andromaque ſont deux Tragédies dont Cicéron parle en différens endroits de ſes ouvrages.

Ce qui ſuit fera voir que les inſtrumens ne ſe taiſoient point après avoir préludé, mais qu'ils coutinuoient & qu'ils accompagnoient l'Acteur. Cicéron, après avoir parlé des vers Grecs, dont le métre n'eſt preſque pas ſenſible, ajoute que les Latins ont auſſi des vers que l on ne reconnoit point être des vers, que lorſqu'on les entend réciter avec un accompagnement. Il cite pour exemple des vers de la Tragédie de Thyeſte, qu'on pourroit prendre, dit-il, pour de la proſe, quand on

(*) Acad. Quæſt. lib. 4.

on ne les entend pas avec leur accompagnement. *Quorum ſimillima ſunt quædam apud noſtros, velut illa in Thyeſte.*

Quemnam te eſſe dicam quam tardâ in ſenectute.

Et quæ ſequuntur, quæ, niſi cum Tibicen acceſſerit, ſunt Orationi ſolutæ ſimillima (*).

La Tragédie de Thyeſte dont Cicéron avoit tiré ce vers, étoit celle qu'il cite ſouvent lui-même comme l'ouvrage du Poëte Ennius (**), & non point celle que Varius compoſa depuis ſur le même ſujet.

Dans le premier livre des Tuſculanes, Cicéron, après avoir rapporté l'endroit d'une Tragédie où l'ombre de Polydore ſupplie qu'on veuille donner la ſépulture à ſon corps, pour faire finir les maux qu'elle endure, ajoute: Je ne ſaurois concevoir que cette ombre ſoit auſſi tourmentée qu'elle le dit, quand je l'entends réciter des vers dramatiques ſi corrects, & quand je la trouve ſi bien d'accord avec les inſtrumens.

Heu! reliquias ſemi oſſi Regis, denudatis oſſibus
Per terram ſanie delibutam fœde divexarier.

Non

(*) In Orat. ad M. Brut.
(**) In Tuſc, Quæſt.

Non ineelligo, quid metuat, cum tam bonos ſeptenarios fundat ad tibiam. On peut voir dans Diomede (*) pourquoi je traduis *ſeptenarios* par des vers dramatiques.

L'ombre de Polydore étoit donc ſoutenue d'un accompagnement, quand elle récitoit. Mais je vais encore rapporter deux paſſages de Cicéron qui me ſemblent ſi deciſifs, que peut-être le lecteur trouvera-t'il que j'ai eu tort d'en copier d'autres.

Cet Auteur, après avoir dit qu'un Orateur qui devient vieux, peut rallentir ſa déclamation, ajoute: Citons encore ici Roſcius, ce grand Comédien, que j'ai déja cité tant de fois comme un modele d'après lequel les Orateurs pouvoient étudier pluſieurs parties de leur art. Roſcius dit qu'il déclamera beaucoup plus lentement, lorſqu'il ſe ſentira vieux, & qu'il obligera les chanteurs à prononcer plus doucement, & les inſtrumens à rallentir le mouvement de la meſure. Si le Comédien aſtreint à ſuivre une meſure réglée, continue Cicéron, peut ſoulager ſa vieilleſſe en rallentiſſant le mouvement de cette meſure, à plus forte raiſon un Orateur peut-il bien ſoulager ſa caducité. Non-ſeulement l'Orateur eſt le maître du rithme ou du mouvement

(*) Art. Gramm. lib. 3. c. 21.

vement de sa prononciation; mais comme il parle en prose, & sans être obligé de se concerter avec personne, il est encore le maître de changer à son gré la mesure de ses phrases, de maniere qu'il ne prononce jamais d'une haleine qu'autant de syllabe qu'il en peut prononcer commodément (*). *Quamquam, quoniam multa ad Oratoris similitudinem ab uno artifice sumimus, solet idem Roscius dicere, se, quo plus sibi ætatis accederet, eo tibicinis modos & cantus remissiores esse facturum. Quod si ille astrictus certa quadam numerorum moderatione & pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius nos, qui non laxare modos, sed totos mutare possumus?*

Personne n'ignore que Roscius, le contemporain & l'ami de Cicéron, étoit devenu un homme de considération par ses talens & par sa probité. On étoit si bien prévenu en sa faveur, que lorsqu'il jouoit moins bien qu'à l'ordinaire, on disoit de lui qu'il se négligeoit, ou que par un accident auquel les bons Acteurs sont sujets volontiers, il avoit fait une mauvaise digestion (**). *Noluit, inquiunt, agere Roscius, aut crudior fuit.*

Enfin

(*) De Orat. lib. prim.
(**) De Orat. lib. 3.

Enfin la plus grande louange qu'on donnât aux hommes qui excelloient dans leur art, c'étoit de dire qu'ils étoient des Roſcius dans leur genre (*). *Jam diu conſecutus eſt, ut in quo quisquis artifex excelleret; is in ſuo genere Roſcius diceretur.*

Cicéron nous apprend dans un autre endroit de ſes ouvrages, que Roſcius tint parole, lorſqu'il fut devenu vieux. Roſcius obligea pour lors l'accompagnement & ceux qui prononçoient pour lui certains endroits de la piéce, c'eſt ce que nous expliquerons ci-deſſous, à ſouffrir que le mouvement de la meſure qu'ils étoient tous obligés de ſuivre, fût rallenti. Dans le premier livre des Loix, Cicéron ſe fait dire par Atticus. *Ut quem admodum Roſcius familiaris tuus in ſenectute numeros & cantus remiſerat, ipſasque tardiores fecerat tibias.* C'eſt ainſi que votre ami Roſcius en uſoit dans ſa vieilleſſe; il faiſoit durer plus longtems les meſures, il obligeoit l'Acteur qui récitoit, à parler plus lentement, & il falloit que les inſtrumens qui les accompagnoient, ſuiviſſent ce nouveau mouvement.

Quintilien dit, après avoir parlé contre les Orateurs qui déclamoient au Barreau comme

(*) De Orat. lib. prim.

on déclamoit sur le théâtre: „Si cet usage „doit avoir lieu, il faudra donc aussi que „nous autres Orateurs nous nous fassions sou„tenir en déclamant, par des lyres & par des „flutes". Cela veut dire que la déclamation théâtrale est si variée, qu'il est si difficile d'entrer avec justesse dans tous ses différens tons, qu'on a besoin, lorsqu'on veut déclamer comme on déclame sur la scène, de se faire soutenir par un accompagnement qui aide à bien prendre ces tons, & qui empêche de faire de fausses inflexions de voix (*). *Quod si omnino recipiendum est; nihil causæ est, cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis adjuvemus.*

C'est une figure dont Quintilien se sert pour montrer qu'un Orateur ne doit pas déclamer comme un Comédien, à cause de la nécessité où il se jette en déclamant ainsi. Suivant l'idée que les Anciens avoient de la dignité de l'Orateur, cet accompagnement, dont on ne pouvoit point se passer en déclamant comme on déclamoit sur le théâtre, lui convenoit si peu, que Cicéron ne lui veut pas même souffrir d'avoir jamais derriere lui, lorsqu'il parle en public, un joueur d'instrument pour lui donner ses tons, quoique cette pré-

(*) Inst. lib. 11. cap.

précaution fut autoriſée à Rome par l'exemple de C. Gracchus. Il eſt au-deſſous de l'Orateur, dit Cicéron, d'avoir beſoin d'un pareil ſecours pour entrer avec juſteſſe dans tous les tons qu'il doit prendre en déclamant (*).

En effet, Quintilien rapporte (**) que ce Gracchus, un des plus célébres Orateurs de ſon tems, avoit derriere lui, lorſqu'il haranguoit, un joueur d'inſtrument à vent qui de tems en tems lui donnoit le ton. *Contenti ſimus exemplo Caii Gracchi præcipui ſuorum temporum Oratoris, cui concionanti conſiſtens poſt eum Muſicus fiſtula, quam Tonorium vocant, modos, quibus deberet intendi, miniſtrabat.* Il faut que d'autres Orateurs euſſent ſuivi l'exemple de Gracchus, puiſque la flute qui ſervoit à l'uſage dont nous parlons, avoit un nom particulier. Elle s'appelloit *Tonorium.* On ne doit pas trouver ſi étrange après cela que les Comédiens ſe fiſſent ſoutenir par un accompagnement, quoiqu'ils ne chantaſſent point à notre maniere, & qu'ils ne fiſſent que réciter une déclamation compoſée,

(*) De Orat. lib. 3.
(**) Lib. prim. cap. 12.

Enfin nous voyons dans un des écrits de Lucien (*), que Solon, après avoir parlé au Scythe Anarchasis des Acteurs des Tragédies & de ceux des Comédies, lui demande s'il n'a point aussi remarqué les flutes & les instrumens qui les accompagnoient dans leurs récits, & pour traduire mot à mot; qui chantoient avec eux. Nous venous encore de citer un passage de Diomede, qui fait foi qu'on accompagnoit les Cantiques ou les Monologues (**). *In Canticis autem Pythaules Pythicis respondebat.*

Mes conjectures sur la composition que pouvoit jouer la basse continue dont les Acteurs étoient accompagnés en déclamant, sont que cette composition étoit différente pour les Dialogues & pour les Monologues. Nous verrons tantôt que les Monologues s'exécutoient alors d'une maniere bien différente de celle dont les Dialogues étoient exécutés. Ainsi je crois que dans l'exécution des Dialogues, la basse continue ne faisoit que jouer de tems en tems quelques notes longues, qui se faisoient entendre aux endroits où l'Acteur devoit prendre des tons dans lesquels il étoit difficile d'entrer avec justesse. Le son des instru-

(*) In Gymn.
(**) De Arte Gramm. lib. 3.

inſtrumens n'étoit donc pas un ſon continu durant les Dialogues, comme peut l'être le ſon de nos accompagnemens; mais il s'échappoit de tems en tems pour rendre à l'Acteur le même ſervice que C. Gracchus tiroit du fluteur, lequel il tenoit auprès de lui lorſqu'il haranguoit, afin que ce Muſicien lui donnât à propos les tons concertés. Ce ſoin occupoit encore Gracchus, lorſqu'il prononçoit (*) ces terribles harangues qui devoient armer les citoyens les uns contre les autres, & qui armoient certainement contre l'Orateur le parti le plus à craindre dans Rome.

Quant à la baſſe continue, qui accompagnoit les monologues ou les cantiques, qui étoient la même choſe, comme nous le dirons, je crois qu'elle étoit plus travaillée que l'autre. Il ſemble même qu'elle imitât le ſujet, & pour me ſervir de cette expreſſion, qu'elle joutât avec lui. Mon opinion eſt fondée ſur deux paſſages, le premier eſt de Donat. Cet Auteur dit dans un endroit qui a déja été cité (**), que ce n'étoit pas le Poëte, mais un Muſicien de profeſſion qui compoſoit le chant des monologues: *Modis cantica temperabantur non à Poëta, ſed a perito artis*

(*) Quint. l. 1. c. 12. Aul. Gel. l. 1. c. 11.
(**) In frag. de Trag. & Comœd.

artis Muſices factis. L'autre paſſage eſt tiré de l'écrit contre les ſpectacles que nous avons parmi les ouvrages de Saint Cyprien. L'Auteur dit, en parlant des joueurs d'inſtrumens qu'on entendoit au théâtre: L'un tire de ſa flute des ſons lugubres. L'autre diſpute avec les chœurs à qui ſe fera entendre, ou bien il joûte contre la voix de l'Acteur, en s'efforçant d'articuler auſſi ſon ſouffle à l'aide de la ſoupleſſe de ſes doigts. *Alter lugubres ſonos ſpiritu tibiam inflante moderatur. Alter cum choris & cum hominis canora voce contendens ſpiritu ſuo loqui digitis elaborat.*

Il eſt vrai qu'au ſentiment des meilleurs Critiques, le traité contre les ſpectacles que je viens de citer, n'eſt pas de Saint Cyprien, ainſi ſon autorité ne ſeroit point d'un poids bien conſidérable, s'il s'agiſſoit d'une queſtion de Théologie. Mais dans la matiere que nous tâchons d'éclaircir, ſon témoignage n'en eſt gueres moins autentique. Il ſuffit pour cela que l'Auteur de cet écrit, qui eſt connu depuis pluſieurs ſiécles, ait vécu quand les théâtres des Anciens étoient encore ouverts. Or l'Auteur de cet écrit, quel qu'il ait été, ne l'a compoſé que pour faire voir qu'un Chrétien ne devoit point aſſiſter aux ſpectacles de ces tems-là; qu'il ne devoit pas, comme le dit

dit Saint Auguſtin, participer (*) aux infamies du théâtre, aux impiétés extravagantes du Cirque, ni aux cruautés de l'amphithéâtre. Ce que je viens de dire du Traité contre les ſpectacles que nous avons parmi les ouvrages de Saint Cyprien, je puis le dire auſſi, pour ne le point répéter ailleurs, de quelques écrits qui nous ſont reſtés ſous le nom de S. Juſtin Martyr, & que les Critiques ne reconnoiſſoient pas pour être de lui. Il ſuffit que ces écrits (**) qui ſont très-anciens, ayent été compoſés quand les théâtres étoient encore ouverts, pour rendre les faits que j'appuye de leur témoignage, des faits avérés.

Cette étude recherchée de tous les artifices capables de mettre de la force, & de jetter de l'agrément dans la déclamation, ces rafinemens ſur l'art de faire paroître ſa voix, ne paſſeront point pour les bizarreries de quelques rêveurs auprès des perſonnes qui ont connoiſſance de l'ancienne Grece & de l'ancienne Rome. Non-ſeulement l'éloquence y menoit aux fortunes les plus brillantes, mais elle y étoit encore, pour parler ainſi, le mérite à la mode. Un jeune homme de condition des plus avant dans le monde, & de ceux

(*) Serm. 198.
(**) Ep. ad Zenam.

ceux qu'on appelle quelquefois en ſtyle enjoué, *la fine fleur de la Cour*, ſe piquoit de bien haranguer, & même de parler avec applaudiſſement devant les Tribunaux dans les cauſes de ſes amis, comme il ſe pique aujourd'hui d'avoir un équipage leſte & des habits de bon goût. On le louoit de bien plaider, dans les vers galands qu'on faiſoit pour lui,

Namque & nobilis & decens
Et pro ſollicitis non tacitus reis
Et centum puer artium
Late ſigna feret militiæ tuæ.

dit Horace (*) en parlant à Venus d'un de ces hommes *du bel air*. Qu'on ſe figure que ce monde, à qui les jeunes gens ont tant d'envie de plaire, faiſoit du moins autant d'accueil au jeune homme éloquent qu'au jeune homme bon Officier. Enfin c'étoit la mode que les Souverains parlaſſent ſouvent en public. Ils ſe piquoient de compoſer eux-mêmes leurs diſcours, & l'on remarque que Néron eſt le premier des Empereurs Romains qui ait eu beſoin qu'un autre lui fit ſes harangues.

Suetone & Dion nous apprennent que ce Prince étoit ſi ſavant dans l'art de la déclamation,

(*) Hor. Car. lib. 3. Od. pr.

mation, qu'il avoit joué les premiers rôles dans les Tragédies de Canacée, d'Oreſte. d'Oedipe & d'Hercule furieux. Le premier raconte même un incident arrivé dans une repréſentation de l'Hercule qui dut divertir l'aſſemblée autant qu'aucune ſcène de Comédie. Un ſoldat des Gardes qui ſervoit depuis peu, & qui etoit en faction ſur le théâtre, ſe mit en devoir de défendre ſon Empereur contre les autres Acteurs qui le vouloient enchaîner, dans l'endroit de la piéce où l'on mettoit les fers aux mains à Hercule. *Inter cætera cantavit Canacem parturientem, Oreſtem matricidam, Oedipodem excæcatum, Herculem inſanum. In qua fabula eſt, tyrunculum militem ad cuſtodiam aditus poſitum, cum eum ornari catenis ac vinciri, ſicut argumentum poſtulabat, videret, accurriſſe ferendæ opis gratia.*

Je vais alléguer un exemple qui eſt bien ici d'une autre importance. Thraſea Pœtus cet illuſtre Sénateur Romain que Néron fit mourir, lorſqu'après avoir fait périr tant d'hommes vertueux, il voulut extirper la vertu même, avoit joué dans une Tragédie repréſentée ſur le théâtre de la ville de Padoue dont il étoit. Tacite dit dans le ſeiziéme livre de ſes Annales: *Quia idem Thraſea Pata-*

vii, unde ortus erat, ludis Cestici à Trojano Antenore institutis, habitu tragico cecinerat.

SECTION VIII.

Des Instrumens à vent & à corde dont on se servoit dans les accompagnemens.

Je reviens à la basse continue. On voit dans un bas-relief antique ce que nous avons lu dans Cicéron, je veux dire que les instrumens ne se taisoient point après avoir préludé, mais qu'ils continuoient de jouer pour accompagner l'Acteur. Bartholin le fils qui composa à Rome son livre sur *les flutes des Anciens*, place dans ce livre (*) une planche gravée d'après un bas-relief antique qui représente une scène de Comédie, qui se passe entre deux Acteurs. L'un qui est vêtu de long, & qui paroit le maître, saisit son esclave d'une main, & il tient dans l'autre main une espéce de sangle dont il veut le frapper. Deux autres Acteurs, coëffés comme les premiers du masque que portoient les Comédiens des Romains, entrent sur la scène, au fond de laquelle on voit un homme debout qui accompagne de sa flute.

Cette

(*) De Tib. Vet. cap. 10. p. 220.

Cette baſſe continue étoit compoſée ordinairement de flutes & des autres inſtrumens à vent, que les Romains comprenoient ſous le nom de *Tibiæ*, On ne laiſſoit pas néanmoins d'y employer auſſi quelquefois de ces inſtrumens, dont les cordes étoient placées à vuide dans une eſpéce de bordure creuſe, & dont la concavité faiſoit un effet approchant de celui que fait le ventre de nos violes. Suivant que cette bordure étoit deſſinée, ſuivant qu'elle avoit dans ſa partie baſſe un ventre configuré d'une certaine maniere, on donnoit un nom différent à ces inſtrumens, dont les uns s'appelloient *Teſtudines*, & les autres *Citharæ*, c'eſt-à-dire, Lyres ou Harpes.

Comme on voulut d'abord tirer de ces inſtrumens plus de tons différens qu'ils n'avoient de cordes différentes, on racourciſſoit la corde dont on prétendoit tirer un ſon plus aigu que celui qu'elle rendoit, quand on la toucheroit à vuide, en la pinçant avec deux doigts de la main gauche, armés apparemment de dez d'yvoire, tandis qu'on la faiſoit reſonner avec la main droite. C'étoit dans cette main que les joueurs de lyre portoient une eſpéce d'archet court, & qui ne conſiſtoit qu'en un morceau d'yvoire ou de quel-

quelqu'autre matiere dure, façonné pour l'uſage qu'on en vouloit faire. Il s'appelloit *Pecten* en Latin. Les Anciens ajouterent dans la ſuite tant de cordes à la lyre, qu'ils n'eurent plus beſoin de cet artifice.

Ammien Marcellin dit (*) que de ſon tems, & cet Auteur vivoit dans le quatriéme ſiécle de l'Ere Chrétienne, il y avoit des lyres auſſi groſſes que des chaiſes roulantes. *Fabricantur Hydraulica & Lyra ad ſpeciem Carpentorum ingentes.* En effet, il paroît que dès le tems de Quintilien qui a écrit deux ſiécles avant Ammien Marcellin, chaque ſon avoit déja ſa corde particuliere dans la lyre. Les Muſiciens, c'eſt Quintilien qui parle, ayant diviſé en cinq échelles, dont chacune a pluſieurs dégrés, tous les ſons qu'on peut tirer de la lyre, ils ont placé entre les cordes qui donnent les premiers tons de chacune de ces échelles, d'autres cordes qui rendent des ſons intermédiaires, & ces cordes ont été ſi bien multipliées, que pour paſſer d'une des cinq maîtreſſes cordes à l'autre, il y a autant de cordes que de dégrés. *Cum in cithara quinque conſtituerunt ſonos, plurima deinde varietate complent illa ner-*

(*) Amm. hiſtor. l. 14.

nervorum, atque iis, quæ interpoſuerunt, inſerant alios, ut pauci illi tranſitus multos gradus habeant.

Nos inſtrumens à corde qui ont un manche, à l'aide duquel on peut tirer avec facilité différens tons d'une même corde qu'on racourcit à ſon plaiſir, en la preſſant contre le manche, auroient été bien plus propres pour un accompagnement, d'autant plus que nous les touchons encore d'un archet fort long & garni de crin, avec lequel on unit & on prolonge aiſément les ſons, ce que les Anciens ne pouvoient point faire avec leur archet. Mais je crois que les Anciens n'ont pas connu les inſtrumens de muſique à corde & à manche. Du moins tous les inſtrumens que nous trouvons ſur les monumens antiques, où l'on en voit un grand nombre, ont leurs cordes placées à vuide. Voilà, ſuivant les apparences, pourquoi les Anciens ſe ſervoient plus volontiers dans l'accompagnement de leurs inſtrumens à vent, que de leurs lyres, (*) quoiqu'ils leur euſſent donné dans la ſuite juſqu'à trente & quarante cordes, ou principales, ou ſubſidiaires. Ils avoient cependant un grand nombre

(*) Onomaſt. Poll.

nombre d'instrumens à corde, dont la construction & l'usage se sont perdus. Mais les instrumens à vent sont si propres pour les accompagnemens, que nous nous en servons dans nos basses continues, quoique nous ayons des violes & des violons de plusieurs espéces.

Néanmoins les Anciens ne laissoient pas d'employer quelquefois leurs instrumens à corde pour accompagner ceux qui récitoient des Tragédies. Nous voyons qu'ils le faisoient, & par les anciennes scholies sur les Poëtes tragiques Grecs, & par le Traité de Plutarque sur la Musique. La Poëtique d'Horace suppose encore cet usage, & Dion raconte que du tems de Néron, on se servit dans la représentation de quelques Tragédies d'instrumens à corde.

Il est facile de comprendre, après ce que nous venons de dire, pourquoi l'on a marqué avec tant d'exactitude au bas du titre des Comédies de Térence, le nom des instrumens à vent dont on s'étoit servi dans la représentation de chaque piéce, comme une information sans laquelle on ne pouvoit pas bien comprendre quel effet plusieurs scènes devoient produire dans l'exécution, ou comme une instruction néceſſaire à ceux qui voudroient

droient les remettre au théâtre. La portée de chaque eſpéce de flutes étoit très-bornée du tems de Térence, parce que ces inſtrumens n'étoient encore percés que d'un petit nombre de trous. (*) Ainſi cet enſeignement empêchoit qu'on ne ſe méprît ſur l'eſpéce de flute dont il falloit ſe ſervir, & par conſéquent qu'on ne ſe méprît au ton ſur lequel il falloit déclamer pluſieurs endroits des Comédies de ce Poëte.

Non-ſeulement on changeoit de flutes, lorſque les chœurs venoient à chanter, mais on en changeoit encore dans les récits. Donat nous apprend qu'on ſe ſervoit de l'eſpéce de flutes que les Anciens appelloient *Tibiæ dextræ*, & dont le ton étoit très-bas, pour accompagner les endroits ſérieux de la Comédie. On ſe ſervoit de deux eſpéces de flutes que les Anciens appelloient flutes gauches & flutes Tyriennes ou *Serranæ*, pour accompagner les endroits de plaiſanterie. Ces endroits ſe prononcent naturellement d'un ton de voix plus élevé que les endroits ſérieux. Auſſi le ton de ces flutes étoit-il plus aigu que le ton des flutes droites. Dans les ſcènes mêlées de traits ſérieux & de bouffonneries, on employoit alternativement

 toutes

(*) Horat. de Arte Poët.

toutes ces espéces de flutes. (*) *Dextræ Tibiæ sua gravitate seriam Comœdiæ dictionem pronuntiabant. Sinistræ & Serranæ, hoc est Tyriæ, acuminis suavitate jocum in Comœdia ostendebant. Ubi autem dextra & sinistra acta fabula inscribebatur, mistim jocos & gravitatem denuntiabat.* Il me semble que ce passage jette présentement un grand jour sur le titre des Comédies de Térence, qui souvent ont mis à la gêne des savans Commentateurs, sans qu'ils y disent rien sur quoi l'on puisse fonder un jugement arrêté.

Comme nous l'avons exposé dans le premier volume de cet Ouvrage, les Romains avoient, lorsque Donat écrivoit, des Comédies de quatre genres différens. Celles du premier genre qu'ils appelloient *Togatæ* ou les *Comédies à longues robes*, étoient très-sérieuses. Les *Tabernariæ* l'étoient moins. Les *Atellanes* leur étoient apparemment semblables en cela, & les *Mimes* devoient être de véritables farces. On ne doit donc pas être surpris du détail où entre Donat, en parlant en général des flutes dont on se servoit pour accompagner la récitation des Comédies.

Le

(*) Frag. de Trag. & Comed.

Le paſſage de Donat explique encore un endroit de Pline où cet Hiſtorien dit, que pour faire les flutes gauches, on employoit le bas du même roſeau, dont le haut ſervoit à faire les flutes droites. *Eam arundinem, quæ radicem anteceſſerat, lævæ Tibiæ convenire, quæ cacumen, dextræ* (*). Le bas du roſeau étant plus épais que le haut, il doit rendre un ſon plus aigu, & le haut du roſeau doit par conſéquent rendre un ſon plus grave. Tous les livres du Phyſique en donnent la raiſon.

Mais, me dira-t'on, vous ſemblez louer les Acteurs des Anciens, d'une choſe qui paſſe pour un défaut. En diſant d'un Acteur qu'il chante, on croit le blâmer. Je réponds que cette expreſſion renferme véritablement un reproche dans notre uſage, mais c'eſt uniquement à cauſe du ſens limité dans lequel nous avons coutume d'employer le mot de chanter, lorſque nous nous en ſervons en parlant de la déclamation théatrale. Il eſt établi qu'on ne diſe d'un Acteur, qu'il chante, que lorſqu'il chante mal-à-propos, lorſqu'il ſe jette ſans diſcernement dans des exclamations peu convenables à ce qu'il dit, & lorſque par des tons empoulés & remplis

(*) Plin. lib. 16. cap. 36.

d'une emphase que le sens des vers désavoue, il met hors de propos dans sa déclamation un patétique toujours ridicule, dès qu'il est faux. On ne dit pas d'un Acteur qu'il chante, lorsqu'il ne place qu'à propos les soupirs, les accens les plus aigus & les plus graves, comme les tons les plus variés. Enfin, lorsqu'il employe dans les endroits, où le sens de ce qu'il dit le permet, la déclamation la plus approchante du chant musical. On ne dit point de l'Actrice qui daigne encore jouer quelquefois le rôle de Phédre dans la Tragédie de Racine, qu'elle chante le récit qui commence par ces paroles. *Juste ciel! Qu'ai-je fait aujourd'hui?* (*) quoique sa déclamation ne soit alors différente du chant musical, que parce que les sons que forme une personne qui déclame, ne sont point frappés séparément, & ne reçoivent pas leur perfection dans les mêmes parties de l'organe de la parole, que les sons que forme une personne qui chante.

Or on voit bien que le chant vicieux dont on vient de parler, ne sauroit être imputé aux Acteurs de l'antiquité. Ils avoient tous fait un long apprentissage de leur art, comme

(*) Trag. de Phédre, Acte 3.

me je le dirai plus bas, & preſque toujours ils ne faiſoient que réciter une déclamation compoſée par des hommes dont cette tâche étoit la profeſſion particuliere.

SECTION IX.

De la différence qui étoit entre la déclamation des Tragédies, & la déclamation des Comédies. Des Compoſiteurs de déclamation. Réflexions concernant l'art de l'écrire en notes.

On ne ſauroit douter que la déclamation tragique des Anciens ne fût plus grave & plus harmonieuſe que leur déclamation comique. Or la déclamation comique des Anciens étoit déja plus variée & plus chantante que la prononciation ne l'étoit dans les converſations ordinaires. Quintilien dit que ceux qui jouoient la Comédie, imitoient bien en quelque choſe la prononciation familiere, mais qu'ils ne la copioient pas en tout. Ils relevent, ajoutent-ils, leur prononciation par les ornemens & par l'élégance dont la déclamation comique eſt ſuſceptible.

ptible (*). *Quod faciunt Actores comici, qui nec ita prorſus, ut nos loquimur, pronunciant, quod eſſet ſine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio; ſed morem communis hujus ſermonis decore comico exornant.*

Platon, après avoir dit que les Poëtes qui vouloient compoſer des Tragédies & des Comédies, n'y réuſſiſſoient pas également, ajoute: que le genre tragique & le genre comique demande chacun un tour d'eſprit particulier, & il allégue même: (**) *Que les Acteurs qui déclament les Tragédies, ne ſont pas les mêmes que ceux qui récitent les Comédies.* On voit par pluſieurs autres paſſages des Ecrivains de l'antiquité, que la profeſſion de jouer des Tragédies, & celle de jouer des Comédies, étoient deux profeſſions diſtinctes, & qu'il étoit rare que le même homme ſe mêlât de toutes les deux. Quintilien dit qu'Æſopus déclamoit beaucoup plus gravement que Roſcius parce qu'Aeſopus faiſoit ſa profeſſion de jouer dans le tragique, au lieu que Roſcius faiſoit la ſienne de jouer dans le comique. Chacun avoit contracté les manieres de la ſcéne à laquelle il s'étoit parti-

(*) Quint. Inſt. lib. 2, cap. 11.
(**) Platon, Rep. l. 3.

particulierement attaché. (*) *Roſcius citatior, Aeſopus gravior fuit, quod hic Tragœdias, ille Comœdias egit.* C'eſt-le caractere qu'Horace avoit donné au ſecond.

Quæ gravis Aeſopus, quæ doctus Roſcius egit.

Lucien, dans ſon Traité de la danſe, dit qu'un Acteur tragique ſe démene ſur le théâtre; qu'il s'y tourne & retourne comme un furieux; & qu'il y chante des complaintes ſupportables à peine dans la bouche d'une femme. Peut-on ſouffrir, ajoute Lucien, qu'Hercule couvert d'une peau de Lion, & ſa maſſue à la main, vienne fredonner ſur un théâtre les vers qui contiennent le récit de ſes travaux.

La définition que les Anciens faiſoient de la Tragédie & de la Comédie, & que nous avons rapportée en ſon lieu, ſuffiroit ſeule pour nous convaincre que leur maniere de réciter ces poëmes, étoit très-différente. Je me contenterai donc d'ajouter à ce que j'ai déja dit, que les Acteurs qui jouoient la Comédie, n'avoient d'autre chauſſure qu'une eſpéce de ſandale qu'ils appelloient *ſocque*, au lieu que ceux qui déclamoient la Tragé-

(*) Quint. Inſtit. lib. 11, cap. 3.

die, (*) montoient sur le *cothurne*, espéce de brodequin dont la semelle étoit de bois & très-épaisse, ce qui les faisoit paroitre d'une taille fort élevée au-dessus de celle des hommes ordinaires, au rapport de Lucien, de Philostrate, & de plusieurs autres Ecrivains qui les voyoient tous les jours. Lucien nous apprend même (**) qu'on leur matelassoit le corps, afin que cette taille énorme parût du moins proportionnée, & ce qu'il nous dit sur ce sujet, est confirmé dans une lettre attribuée à S. Justin, Martyr. (***)

Les habits, les masques & les ornemens dont on se servoit pour la représentation des Tragédies, (****) étoient encore différens de ceux dont on se servoit dans la représentation des Comédies. La décoration qui servoit à la Tragédie, ne pouvoit pas servir à la Comédie. (*****) Celle qui servoit à la Tragédie, devoit représenter des Palais & d'autres édifices superbes, au lieu que celle qui servoit à la Comédie, devoit représenter des maisons de particuliers & d'autres bâtimens

(*) Vita Apoll. l. 6.
(**) In Orchesi.
(***) Epist. ad Zenam & Sarenum.
(****) Onom. Poli. l. 4. cap. 8.
(*****) Vitruv. lib. 5. cap. 8.

timens ſimples. Enfin Horace & tous les Auteurs de l'antiquité qui parlent en paſſant de la déclamation tragique des Anciens, ſe ſervent d'expreſſions qui marquent qu'elle étoit ce que nous appellons *chantante*. C'eſt par où l'attaquent ceux des Auteurs anciens, qui pour différentes raiſons, ne l'aimoient pas. Saint Juſtin Martyr, dans l'écrit que nous venons de citer, la traite de *grande clameur*. L'Auteur de l'écrit (*) contre les ſpectacles des Anciens, qui a paſſé pour être de ſaint Cyprien, l'appelle *Illas magnas tragicæ vocis inſanias*. Tertullien, dans le petit ouvrage qu'il a compoſé ſur le même ſujet, dit que l'Acteur de Tragédie crie de toute ſa force. *Tragœdo vociferante*, & Apulée (**) ſe ſert des mêmes termes pour dire la même choſe: *Comœdus ſermocinatur, Tragœdus vociferatur*. Le Comédien récite; mais celui qui joue la Tragédie, crie à pleine tête. Lucien qui nous a conſervé une deſcription curieuſe des perſonnages des Tragédies, & des Comédies dans la converſation qu'il fait avoir à Solon avec Anacharſis, y fait dire à ce Philoſophe Tartare (***) que

(*) De ſpectaculis.
(**) Florid. lib. 3.
(***) In Gymn.

que les Acteurs de Comédie ne déclamoient pas avec autant d'emphase que les Acteurs qui récitoient des Tragédies.

Aussi voyons-nous que Quintilien se fâche, qu'il invective presque contre les Professeurs en éloquence qui faisoient chanter ou déclamer leurs écoliers, comme on déclamoit sur le théâtre. Il s'emporte contre les Orateurs qui plaidoient au barreau de la même maniere. (*) Ce n'est point par quelque aversion capricieuse contre les Comédiens que Quintilien défend aux Orateurs d'imiter la déclamation théatrale. Quintilien n'avoit point plus d'aversion pour eux que Cicéron. Il nous dit que Démosthene avoit l'obligation au Comédien Andronicus de déclamer aussi-bien qu'il le faisoit. Il permet non-seulement au jeune homme qui veut faire du progrès dans l'éloquence d'apprendre l'art du geste; mais il consent encore qu'il prenne durant quelque tems des leçons d'un Comédien (**), & qu'il étudie sous ce maître les principes de l'art de la prononciation. *Dandum aliquid Comœdo quoque, dum quatenus pronuntiandi scientiam futurus Orator desiderat.* Dans un autre endroit,

(*) Quint. Instit. lib. 11, c. 3.
(**) Quint. Inst. lib. prim. c. 3.

endroit (*), Quintilien dit auſſi ailleurs que ſon éleve doit ſe faire enſeigner pluſieurs choſes par un Comédien. *Debet etiam docere Comœdus, quomodo narrandum, &c.*

Je vais encore rapporter pluſieurs paſſages des Auteurs anciens que je crois propres à prouver mes opinions. Du moins éclairciront-ils la matiere. On n'y a point fait juſques à préſent toute l'attention qu'ils méritoient, parce qu'ils ſont comme enſevelis dans les choſes, à l'occaſion deſquelles ces Auteurs les ont écrits. Nos paſſages s'attireront plus d'attention, quand on les verra raſſemblés, à cauſe du jour propre à les bien éclaircir, qu'ils ſe prêteront réciproquement.

Ceux qui ont quelque habitude avec l'ancienne Grece, n'auront pas été ſurpris de lire que les Poëtes y fiſſent eux-mêmes la déclamation de leurs piéces : *Muſici, qui erant quondam iidem Poëtæ*, dit Cicéron (**), en parlant des anciens Poëtes Grecs qui avoient trouvé le chant & la figure des vers.

L'art de compoſer la déclamation des piéces de théâtre, faiſoit à Rome une profeſſion particuliere. Dans les titres qui ſont à la tête des Comédies de Térence, on voit avec le

(*) Ibid. lib. prim. cap. 10.
(**) De Orat. lib. 3.

le nom de l'Auteur du poëme, & le nom du chef de la troupe de Comédiens qui les avoit répréſentées, le nom de celui qui en avoit fait la déclamation, en Latin: *Qui fecerat modos.* J'ai déja prévenu le lecteur ſur l'uſage qu'on faiſoit ordinairement de ce terme. C'étoit la coutume, ſuivant Donat (*), que celui qui avoit compoſé la déclamation d'une piéce, mît ſon nom à la tête avec le nom du Poëte qui l'avoit écrite, & le nom du principal Acteur qui l'avoit jouée. *Qui modos faciebat, nomen in principio fabulæ & ſcriptoris & actoris, & ſuum ſuperimponebat.* Je cite ce paſſage ſuivant la correction de Gérard Voſſius (**). Surtout la déclamation des Cantiques ou Monologues qui s'exécutoit d'une façon très-ſinguliere, & que nous expliquerons, n'étoit jamais miſe en muſique par le Poëte, mais par des hommes conſommés dans la ſcience des arts muſicaux, & qui faiſoient leur profeſſion de faire répréſenter les piéces dramatiques compoſées par d'autres. Ce ſont ces Artiſans que Quintilien appelle *Artifices pronunciandi* dans un paſſage que nous allons rapporter. Donat que nous venons de citer, dit: *Modis Cantica tem-*

(*) Frag. de Trag. & Comœd.
(**) Poët. chap. 4.

temperabantur, non a Poëta, ſed a perito artis Muſices factis.

Cicéron ſe ſert de la même expreſſion, *Facere modos*, pour déſigner ceux qui compoſoient la déclamation des piéces de théâtre. Après avoir dit que Roſcius déclamoit exprès certains endroits de ſon rôle avec un geſte plus nonchalant que le chant des vers ne ſembloit le demander. Après avoir dit que Roſcius plaçoit des ombres dans ſon action pour relever davantage les endroits qu'il vouloit faire briller, il ajoute: Le ſuccès de cette pratique eſt ſi certain, que les Poëtes & les Compoſiteurs de déclamation s'en ſont apperçus comme les Comédiens. Ils ſavent tous s'en prévaloir. *Numquam agit hunc verſum Roſcius eo geſtu, quo poteſt.*

Nam ſapiens virtuti honorem, præmium, haud prædam petit.

Sed abjicit prorſus ut in proximos,

Ecquid video? ferro ſæptus poſſidet ædes ſacras, &c.

Indicat, aſpiciat, admiretur, ſtupeſcat; Quid ille alter?

Quid petam præſidii? &c.

Quam

Quam leniter, quam remisse, quam non actuose? instat enim,

O Pater! O Patria! O Priami domus!

In quo commoveri tanta actio non posset, si esset consumpta superiore motu & exhausta. Neque id actores prius viderunt, quam ipsi Poëtæ, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, à quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur (*).

Ces Compositeurs de déclamation élevoient, ils rabaissoient avec dessein, ils varioient avec art la récitation. Un endroit devoit quelquefois se prononcer suivant la note, plus bas que le sens ne paroissoit le demander; mais c'étoit afin que le ton élevé, où l'Acteur devoit sauter à deux vers de-là, frappât davantage. C'est ainsi qu'en usoit l'Actrice à qui Racine avoit enseigné lui-même à jouer le rôle de Monime dans Mithridate. Racine aussi grand déclamateur que grand Poëte, lui avoit appris à baisser la voix en prononçant les vers suivans, & cela encore plus que le sens ne semble le demander.

Si

(*) De Orat. lib. 3.

Si le ſort ne m'eut donnée à vous,
Mon bonheur, dépendoit de l'avoir pour époux,
Avant que votre amour m'eut envoyé ce gage,
Nous nous aimions (*)

Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-deſſus de celui ſur lequel elle avoit dit ces paroles: *Nous nous aimions*, pour prononcer à l'octave, *Seigneur, vous changez de viſage.* Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, étoit excellent pour marquer le déſordre d'eſprit, où Monime doit être dans l'inſtant qu'elle apperçoit que ſa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchoit qu'à tirer ſon ſecret, vient de jetter, elle & ſon amant dans un péril extrême.

Pour entendre les paſſages des Anciens, qui parlent de leurs repréſentations théatrales, il me ſemble néceſſaire d'avoir connoiſſance de ce qui ſe paſſe ſur les théâtres modernes, & même de conſulter les perſonnes qui profeſſent les arts, leſquels ont du moins quelque rapport avec les arts que les Anciens avoient, mais dont la pratique eſt perdue. Tels

(*) De Act. 3. Scen. 3.

Tels étoient l'art du geſte, & l'art de compoſer & d'écrire en notes la déclamation. Les Commentaires qu'ont voulu faire ſur ces paſſages des Savans illuſtres, mais qui ne connoiſſoient bien que leurs cabinets, les éclairciſſent mal. J'aimerois autant un Commentaire ſur Tacite écrit par un Chartreux.

Nous voyons par le livre de Quintilien, que ceux, *qui faciebant Modos*, où les Compoſiteurs de déclamation furent appellés dans la ſuite, *Artifices pronuntiandi*, mot à mot, *des Artiſans en prononciation. Itaque in iis, quæ ad ſcenam componuntur, fabulis, Artifices pronuntiandi; &c.* (*) „Voilà pourquoi dans les piéces faites pour être repréſentées ſur le théâtre, les Artiſans en prononciation, &c." Je rapporterai le paſſage entier, en parlant des maſques dont les Comédiens de l'antiquité ſe ſervoient.

On n'aura point de peine à concevoir comment les Anciens venoient à bout de compoſer la déclamation, même celle des Comédies, quand on fera réflexion que dans leur muſique les progreſſions ſe faiſoient par des intervalles moindres encore que les intervalles les plus petits qui ſoient en uſage dans la nôtre. Quant à la maniere d'écrire cette

(*) Quint. Inſt. lib. 11. c. 3.

cette déclamation, nous avons déja dit dans la quatriéme Section de ce volume, qu'il eſt très-vraiſemblable qu'elle ſe notoit avec les caracteres des accens.

L'art d'écrire en notes les chants de toute eſpéce, étoit déja très-ancien à Rome dès le tems de Ciceron. Il y étoit connu longtems avant qu'on y ouvrît les théâtres. Ciceron, après avoir parlé de l'uſage que les Pythagoriciens faiſoient de la muſique dans leur régime, pour ainſi dire; & après avoir dit que Numa, le ſecond Roi des Romains, tenoit de l'Ecole de Pythagore pluſieurs uſages qu'il avoit introduits dans ſon petit Etat, cite comme une preuve de ce qu'il venoit d'avancer la coutume de chanter à table les louanges des grands hommes avec un accompagnement d'inſtrumens à vent. C'eſt ce qui prouve, ajoute cet Auteur, que l'art de noter les tons des chants & la déclamation des vers, étoit connu dès-lors. *Morem apud majores tunc epularum fuiſſe, ut deinceps qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes, ex quo perſpicuum eſt cantus tune fuiſſe deſcriptos vocum ſonis, & carmina: quamquam id quidem etiam duodecim tabulæ declarant, condi*

jam ſolitum eſſe carmen (*). Nous avons expliqué déja ci-deſſus ce que les Romains entendoient par le mot *Carmen.* Ciceron dit auſſi dans le cinquiéme livre des Tuſculanes, en parlant des plaiſirs qui reſtent encore à ceux qui ont eu le malheur de perdre l'ouie: Que s'ils aiment les beaux chants, ils auront peut-être plus de plaiſir à les lire, qu'ils n'en auroient eu à les entendre exécuter. *Et ſi cantus eos forte delectant, majorem percipi poſſe legendis his quam audiendis voluptatem.* Ciceron ſuppoſe que, généralement parlant, tout le monde en ſavoit aſſez pour lire du moins une partie de ces chants, & que par conſéquent ils fuſſent écrits la plûpart avec les accens.

Enfin, voici un paſſage de Tite-Live (**), qui ſuffiroit ſeul pour prouver que les Anciens compoſoient la déclamation des piéces de théâtre, qu'ils l'écrivoient en notes, & qu'elle s'exécutoit avec un accompagnement d'inſtrumens à vent. Cet Auteur a jugé à propos de faire dans ſon ſeptiéme livre une courte diſſertation ſur l'origine & ſur l'hiſtoire des repréſentations théatrales à Rome. Après avoir dit que l'an de Rome 390, Rome fut affli-

(*) Quæſt. Tuſc. lib. 4.

(**) Liv. hiſtor. lib. 7.

affligée d'une peſte, & que pour l'y faire ceſſer, on y célébra dès jeux qui conſiſtoient en repréſentations de piéces de théâtre, il ajoute: L'art de ces repréſentations étoit alors nouveau à Rome, l'on n'y reconnoiſſoit que les ſpectacles du Cirque. Ainſi ce furent des Comédiens qu'on avoit fait venir d'Etrurie qu'on vit dans ce tems-là ſur notre théâtre, où ils repréſentoient, ſuivant la maniere de leur pays; c'eſt-à-dire; en faiſant aſſez bien les geſtes à la cadence des inſtrumens à vent, & en récitant des vers qui n'avoient point encore aucune déclamation compoſée, à laquelle nos Comédiens fuſſent obligés d'aſſujettir leur action. Mais l'art des repréſentations théatrales où nos jeunes gens avoient pris un grand goût, ſe perfectionna avant peu: D'abord on récitoit des vers faits ſur le champ, mais bientôt on apprit, continue Tite-Live, à faire des piéces ſuivies; & dès le tems du Poëte Andronicus, la récitation de quelques-unes de ces piéces ſe trouvoit déja (*) être meſurée, & l'on en écrivoit déja la note pour la commodité des Joueurs de flutes. L'action y étoit déja aſſujettie. *Cæterum ſine carmine ullo, ſine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos ſaltantes, haud*

(*) L'année de Rome 514.

indecoros motus more Tuſco dabant. Imitari deinde eos juventus, ſimul inconditis inter ſe jocularia fundentes verſibus, cæpere: nec abſoni a voce motus erant . . . . Nomen hiſtrionibus inditum, qui non ſicut ante Feſcennino verſu ſimilem incompoſitum temere ac rudem alternis jaciebant, ſed impletas modis ſatyras, deſcripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant.

J'ai demandé à pluſieurs Muſiciens, s'il ſeroit bien difficile d'inventer des caracteres avec leſquels on pût écrire en notes la déclamation en uſage ſur notre théâtre. Nous n'avons point aſſez d'accens pour l'écrire en notes avec les accens, ainſi que les Anciens l'écrivoient. Ces Muſiciens m'ont répondu que la choſe étoit poſſible, & même qu'on pouvoit écrire la déclamation en notes, en ſe ſervant de la gamme de notre muſique, pourvu qu'on ne donnât aux notes que la moitié de l'intonation ordinaire. Par exemple, les notes qui ont un ſemiton d'intonation en muſique, n'auroient qu'un quart de ton d'intonation dans la déclamation. Ainſi on noteroit les moindres abaiſſemens & les moindres élévations de voix qui ſoient bien ſenſibles, du moins à nos oreilles.

Nos

Nos vers ne portent point leur meſure avec eux, comme les vers métriques des Grecs & des Romains la portoient. Mais on m'a dit auſſi qu'on pourroit, dans la déclamation, ne donner aux notes que la moitié de leur valeur ordinaire. On n'y donneroit à une blanche que la valeur d'une noire ; à une noire, la valeur d'une croche, & on évalueroit les autres notes ſuivant cette proportion-là, ainſi qu'on le feroit dans l'intonation.

Je ſais bien qu'on ne trouveroit pas d'abord des perſonnes capables de lire couramment cette eſpéce de muſique, & de bien entonner les notes. Mais des enfans de quinze ans, à qui l'on auroit enſeigné cette intonation durant ſix mois, en viendroient à bout. Leurs organes ſe plieroient à cette intonation, à cette prononciation de notes faites ſans chanter, comme ils ſe plient à l'intonation des notes de notre muſique ordinaire. L'exercice & l'habitude qui ſuit l'exercice, ſont, par rapport à la voix, ce que l'archet & la main du joueur d'inſtrument ſont par rapport au violon. Peut-on croire que cette intonation fût même difficile ? Il ne s'agiroit que d'accoutumer la voix à faire méthodiquement ce qu'elle fait tous les jours dans la converſation. On y parle quelquefois vite & quelquefois lentement.

tement. On y employe toutes sortes de tons, & l'on y fait les progressions, soit en haussant la voix, soit en la baissant par toutes sortes d'intervalles possibles. La déclamation notée ne seroit autre chose que les tons & les mouvemens de la prononciation écrites en notes. Certainement la difficulté qui se rencontreroit dans l'exécution d'une pareille note, n'approcheroit pas de celle qu'il y a de lire à la fois des paroles qu'on n'a jamais lues, & de chanter & d'accompagner du clavecin ces paroles sur une note qu'on n'a pas étudiée. Cependant l'exercice apprend même à des femmes à faire ces trois opérations en même tems.

Quant au moyen d'écrire en notes la déclamation, soit celui que nous avons indiqué, soit un autre, il ne sauroit être aussi difficile de le réduire en regles certaines, & d'en mettre la méthode en pratique, qu'il l'étoit de trouver l'art d'écrire en notes les pas & les figures d'une entrée de ballet dansée par huit personnes, principalement les pas étant aussi variés, & les figures aussi entrelassées qu'elles le sont aujourd'hui. Cependant Feuillée est venu à bout de trouver cet art, & sa note enseigne même aux Danseurs comment ils doivent porter leurs bras. J'ajoute-

jouterai encore, que quoique ſa Corégraphie n'ait été publiée qu'en 1606, néanmoins les perſonnes de la profeſſion, tant en France que dans les pays étrangers, y ſavent déja lire couramment.

SECTION X.

Continuation des preuves qui montrent que les Anciens écrivoient en notes la déclamation. Des changemens ſurvenus vers le tems d'Auguſte dans la déclamation des Romains. Comparaiſon de ce changement avec celui qui eſt arrivé dans notre Muſique & dans notre Danſe ſous Louis XIV.

Retournons aux preuves de fait, qui montrent que les Anciens écrivoient en notes la déclamation de leurs piéces de théâtre. Elles ſont ici d'un tout autre poids qu'un raiſonnement fondé ſur des poſſibilités.

Toutes les fois que Ciceron parle de la déclamation des vers dramatiques, il en parle, non pas comme nous parlerions de la déclamation des vers de Corneille qui eſt arbitraire. Ciceron parle de la déclamation des vers dramatiques comme d'une mélodie con-

ſtante, ſuivant laquelle on prononçoit toujours ces vers. Il en parle comme d'une beauté, pour ainſi dire, auſſi inhérente aux vers qu'il cite, que la beauté qui reſultoit du ſens qu'ils renferment, & du choix des mots dont ils ſont compoſés. Ciceron, après avoir rapporté quelques vers d'une Tragédie, dit, voilà des vers excellens. Les ſentimens, l'expreſſion, la modulation, tout y reſpire le deuil (*). *Præclarum carmen, eſt enim rebus, verbis & modis lugubre.* C'eſt ainſi que nous louerions un récit des Opéra de Lulli.

Ciceron, dans pluſieurs endroits de ſes ouvrages, parle des piéces de théâtre de Livius Andronicus, d'Ennius & de Nœvius, trois Poëtes qui vivoient environ deux cens ans avant lui, comme d'une déclamation compoſée, dans le tems qu'ils avoient mis leurs piéces au théâtre, & laquelle on ſuivoit encore cependant dans le tems qu'il écrivoit. Si cette déclamation n'eût point été couché par écrit, auroit-elle pu ſe conſerver ſi longtems? Qu'on juge ſi je change rien au ſens de Ciceron. Nous avons vu, dit-il, introduire ſur la ſcène, à la place de la muſique ſimple & grave, des piéces de Nœvius & de Livius Andronicus, une muſique ſi pétu-

(*) Quæſt. Tuſc. lib. 5.

pétulante, que les Acteurs, pour ſuivre la meſure, ſont obligés de s'agiter, de faire des roulemens d'yeux, & des contorſions de tête, en un mot, de ſe démener comme des forcenés. C'eſt ainſi qu'il s'explique, après avoir dit que Platon n'a point tout-à-fait tort, lorſqu'il ſoutient qu'on ne ſauroit changer la muſique dans un pays, ſans que ce changement produiſe une altération ſenſible dans les mœurs des habitans. (*) *Ego nec tam valde id timendum, nec plane contemnendum puto. Illa quidem muſica, quæ ſolebat quondam complecti ſeveritatem jucundam Livianis & Nœvianis modis, nunc videtis ut eadem exultent, cervices oculoſque pàriter cum modorum flexionibus torqueant.* Nous avons déja vu que le geſte des Comédiens des Anciens étoit auſſi aſſujetti à la meſure que la récitation même.

On commençoit donc du tems de Ciceron à changer la déclamation théâtrale. Cent ans après Ciceron, Quintilien trouvoit déja cette déclamation ſi remplie de tons efféminés & ſi laſcive, qu'après avoir décidé qu'il faut faire apprendre la muſique aux enfans, il ajoute, qu'il n'entend point dire qu'il faille leur faire prendre le goût de la muſique,

(*) Cic. de Leg. lib. 2.

que, qui de son tems régnoit sur la scène. Ses chants, continue-t'il, sont si remplis d'impudence & de lasciveté, qu'on les peut accuser d'avoir beaucop contribué à étouffer le peu de courage viril qui nous restoit. (*) *Non hanc a me præcipi, quæ nunc in scenis effeminata & impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit.* Tous les Anciens étoient persuadés que le caractere de la musique qui étoit le plus en usage dans un certain pays, influoit beaucoup sur les mœurs de ses habitans. Oserons-nous condamner une opinion si générale sur des choses de fait, & qui se passoient sous les yeux de ceux qui les ont écrites, quand nous n'avons qu'une connoissance imparfaite de la musique des Anciens? J'en appellerois à la Philosophie, dont notre siécle fait particuliérement profession. On peut même observer aujourd'hui dans les lieux où les habitans sont de religions différentes, qu'ils ne sortent pas de leurs Eglises après le service avec la même humeur. Cette affection passagere s'y tourne même en habitude. En quelque pays le Souverain a été obligé d'exciter par des actes publics, le peuple devenu Pro-

(*) Quint. Inst. lib. prim. cap. 2.

Proteſtant, à prendre les mêmes divertiſſemens les jours de Dimanche après le ſervice, qu'il prenoit bien avant que le culte religieux y eût été changé avec la confeſſion de foi, ſans qu'on l'y exhortât. Quittons une matiere qui deviendroit bientôt trop ſérieuſe, & revenons à notre ſujet.

Ceux qui ne connoiſſent pas d'autres théâtres que le théâtre François, ne comprendront pas d'abord tout le ſens du paſſage de Quintilien que je viens de citer. Quoiqu'on y ait vu quelques piéces aſſez licentieuſes, néanmoins on y a toujours obſervé une grande décence, ſoit quant aux tons, ſoit quant aux geſtes. Mais il y a des théâtres étrangers où les Acteurs tombent tous les jours dans le vice que Quintilien reprend, en imitant tous les tons & tous les accens, pour ne point entrer dans d'autres détails, que prennent les plus paſſionnées, quand elles ſe trouvent enfin en pleine liberté.

En liſant l'art poëtique d'Horace, on voit bien que le vice reproché par Quintilien à la déclamation théatrale de ſon tems, venoit de ce qu'on l'avoit voulu rendre plus vive, plus affectueuſe & plus expreſſive tant du côté de la récitation, que du côté du geſte, qu'elle ne l'avoit été dans les tems

tems antérieurs. Comme Horace a écrit après Ciceron & avant Quintilien, il eſt curieux d'examiner ce qu'il dit ſur les changemens arrivés dans la déclamation théatrale, & ſur la différence qu'il y avoit entre la nouvelle maniere de réciter & l'ancienne.

Autrefois, dit Horace, on ne ſe ſervoit point pour accompagner, ni pour ſoutenir les chœurs, de flutes d'un volume égal à celui de nos trompettes, & qu'il fallût relier avec du fil de laiton. On n'employoit au théâtre que des inſtrumens à vent des plus ſimples, & dont la portée étoit très-bornée, parce qu'ils n'étoient percés que d'un petit nombre de trous.

Tibia non ut nunc orichalco vincta, tubaque
Aemula, ſed tenuis ſimplexque foramine pauco
Adſpirare & adeſſe choris erat utilis. (*)

Mais, ajoute Horace, la choſe eſt bien changée. Premierement, le mouvement a été accéléré, & l'on ſe ſert pour le regler, de meſures dont on ne ſe ſervoit pas autrefois,

(*) Horat. de Arte Poët.

trefois, ce qui a fait perdre à la récitation ſon ancienne gravité.

Acceſſit numeriſque modiſque licentia major.

On a encore donné, continue Horace, aux inſtrumens une portée plus grande que celle qu'ils avoient précédemment. Les tons ſur leſquels on déclame, s'étant ainſi multipliés, il entre plus de ſons différens dans la récitation, qu'il n'y en entroit autrefois. Il faut que les Acteurs tirent de leurs poulmons bien des ſons qu'ils n'étoient pas obligés d'en tirer, s'ils veulent ſuivre ces nouveaux inſtrumens dont les cordes leur font leur procès avec ſévérité, quand ils y manquent. En effet, plus une déclamation étoit chantante, plus les fautes de ceux qui l'exécutoient, devoient être ſenſibles.

Qu'il me ſoit permis, pour éclaircir ce paſſage d'Horace, de me ſervir d'une comparaiſon tirée du chant de l'Egliſe. Saint Ambroiſe ne fit entrer dans le chant qu'on nomme encore aujourd'hui le chant Ambroſien, que quatre modes, qu'on appelle les *Autentiques*. Ce chant en étoit toujours plus grave, mais il en avoit moins de beauté & moins d'expreſſion. Des quinze cordes, ou

ou des quinze notes principales qu'avoit le syſtême de la muſique harmonique, il y avoit même quatre tons, le ton le plus haut, & les trois tons les plus bas qui n'entroient point dans le chant Ambroſien. Quand ſaint Ambroiſe le compoſa (*), les théâtres étoient encore ouverts, & l'on y récitoit dans la même langue en laquelle on chantoit à l'Egliſe. Ce Saint ne voulut point, ſuivant l'apparence, qu'on entendit à l'Egliſe les tons propres & fréquens au théâtre. Saint Grégoire qui régla le chant qu'on appelle Grégorien, environ cinquante ans (**) après que les théâtres eurent été fermés, y employa huit modes, en ajoutant aux quatre dont ſaint Ambroiſe s'étoit ſervi, les modes, appellés *Plagaux*. Ainſi les quinze cordes de la muſique ancienne entrerent dans le chant Grégorien, & tout le monde a trouvé que le chant Grégorien ſurpaſſoit tellement en beauté le chant Ambroſien, que dès le tems de nos Rois de la ſeconde race, les Egliſes des Gaules quitterent l'uſage du chant Ambroſien pour y ſubſtituer le chant Grégorien.

Horace reprend la parole. Les Acteurs ſe ſont encore trouvés en même tems dans l'obli-

(*) Dict. de muſiq. de Broſſard.

(**) Vers l'an 500.

l'obligation de preſſer leur geſte, & de hâter leur prononciation, parce que le mouvement avoit été accéleré. Ainſi leur déclamation précipitée a paru une maniere de réciter toute nouvelle. Enfin il eſt devenu néceſſaire que le joueur d'inſtrument, qui doit donner des tons ſi difficiles à prendre, paſſât ſouvent d'un endroit de la ſcène à l'autre, afin que les tons qu'il donneroit, fuſſent mieux entendus des Acteurs, quand il ſeroit plus proche d'eux. Ainſi notre déclamation théatrale eſt devenue ſi vive & ſi paſſionnée, que l'Acteur qui devroit réciter le plus poſément, qu'un perſonnage qui raiſonne ſenſément ſur l'avenir, débite aujourd'hui les maximes les plus ſages avec autant d'agitation que la Prêtreſſe de Delphes en pouvoit montrer, lorſqu'elle rendoit ſes Oracles aſſiſe ſur le Trépié.

Sic priſcæ motumque & luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita veſtem;
Sic etiam fidibus voces crevere ſeveris,
Et tulit inſolitum eloquium facundia præceps,
Utiliumque ſagax rerum & divina futuri,
Sortilegis non diſcrepuit ſententia Delphis.

La geſticulation précipitée de ces Acteurs aura paru des mouvemens convulſifs à ceux qui avoient été accoutumés à une récitation plus unie & plus lente. C'eſt ainſi que le jeu des Comédiens Italiens paroîtroit une déclamation de poſſédés à des ſpectateurs qui n'auroient jamais vu jouer que des Comédiens Anglois. La nouvelle maniere de réciter, aura donc paru fort extraordinaire aux Romains dans ſes commencemens; mais ils s'y ſeront habitués dans la ſuite, parce qu'on s'accoutume facilement aux nouveautés, qui mettent plus d'action, & qui jettent plus d'ame dans les repréſentations théatrales.

Il y a même de bonnes raiſons pour croire que la premiere cauſe du changement qui ſurvint dans la déclamation théatrale du tems de Cicéron, venoit de ce que les Romains, qui depuis cent ans avoient beaucoup de commerce avec la Grece où ils alloient même étudier les arts & les ſciences, changerent alors leur maniere de prononcer. Le théâtre n'aura fait qu'imiter le monde, & copier ſon original.

C'eſt Cicéron même qui nous apprend que la prononciation des Romains de ſon tems étoit bien différente de la prononciation de leurs

leurs ancêtres. Elle étoit devenue chargée d'accens, d'aſpirations & de ports de voix imités de la prononciation des Etrangers. Voilà ce que Cicéron appelle une nouvelle mode venue d'ailleurs. *Peregrinam inſolentiam.* Jugeons, fait dire cet Auteur à Craſſus, de l'ancienne prononciation, par la maniere dont quelques femmes prononcent encore aujourd'hui. Comme les femmes ſont moins ſouvent dans le monde que les hommes, elles ſont moins ſujettes qu'eux à rien altérer dans la prononciation qu'elles ont appriſe durant l'enfance. Lorſque j'entends parler ma belle-mere Lælia, continue Craſſus, il me ſemble que j'entends réciter les piéces de Plaute & de Nœvius, car elle prononce uniment, ſans emphaſe & ſans affecter les accens & les inflexions de voix des langues étrangeres. Ne ſuis-je pas bien fondé à croire que le pere de Lælia prononçoit comme elle prononce (*)? *Equidem cum audio ſocrum meam Læliam, facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conſervant, quod multorum ſermonis expertes tenent ſemper, quæ prima didicerunt, ſed eam ſic audio, ut Plautum mihi ac Nœvium videar audire, ſono ipſo vocis ita recto &*

(*) Cic. de Or. l. 3.

ſimplici, ut nihil oſtentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo ſic locutum ejus patrem judico. Nous avons déja cité ce paſſage pour montrer que la déclamation des piéces de théâtre n'étoit point un chant proprement dit, puiſqu'elle étoit ſi ſemblable à celle des converſations ordinaires. Les Nations peuvent changer de prononciation, comme elles peuvent changer de langue. Sous le regne de Henri IV le ton & l'accent des Gaſcons s'introduiſoient à la Cour de France. Mais la mode de prendre l'un & l'autre, y finit avec le regne de ce Prince, qui aimoit les Gaſcons, & qui les avançoit préférablement à ſes autres ſujets, parce qu'il étoit né, & parce qu'il avoit été élevé dans leur pays.

Il eſt comme impoſſible que le geſte des perſonnes qui parlent une langue dont la prononciation eſt devenue plus vive & plus accentuée, ne devienne pas auſſi & plus vif & plus fréquent. Cela s'enſuit de l'organiſation du corps humain. *Geſtus cum ipſa orationis celeritate crebeſcit*, dit Quintilien. (*) En effet, cet Auteur, après avoir loué les préceptes que Cicéron donne ſur le geſte de l'Orateur, ajoute: Nous ſommes accou-

(*) Quint. Inſt. lib. 12. c. 3.

accoutumés préſentement à voir un geſte plus animé. Nous exigeons même de nos Orateurs cette action plus agitée, pour ainſi dire: *Sed jam recepta eſt actio paulo agitatior, etiam & exigitur.*

Pline le jeune, qui avoit été diſciple de Quintilien, écrit à un de ſes amis, qu'il a honte de lui raconter ce qu'avoient dit les Orateurs qu'il venoit d'entendre, & de l'entretenir des diminutions efféminées de la voix, dont leur déclamation étoit remplie. (*) *Pudet referre, quæ & quam fracta pronuntiatione dicantur.* Une déclamation où l'on veut mettre trop d'expreſſion, doit tomber dans les deux vices oppoſés. Quelquefois elle doit être trop emportée & remplie de ports de voix outrés. Quelquefois la récitation doit être trop énervée. Auſſi Pline (**) reproche-t'il encore à la déclamation qu'il cenſure, de dégénérer quelquefois en criaillerie. Il l'appelle, *Immodicum inſolitumque clamorem.* Cet Auteur raconte encore que Domitius Afer, Orateur célébre dans l'Hiſtoire Romaine, & qui pouvoit avoir commencé de plaider environ trente ans après la mort de Cicéron, appelloit la nouvelle mode de

(*) Plin. Ep. 14. l. 2.
(**) Ibid.

déclamer, la perte de l'éloquence. *Artificium hoc periit*, disoit-il, après avoir entendu plaider de jeunes gens. Mais la critique d'Afer étoit peut-être une censure outrée. Du moins est-il certain que cet Orateur déclamoit dans un goût entiérement opposé à celui qu'il reprend ici, & qu'il prononçoit gravement, & même avec beaucoup de lenteur. *Cum apud Centumviros diceret graviter & lente, hoc enim illi actionis genus erat*, dit Pline, en parlant d'Afer. Aussi mon intention n'est-elle pas, en rapportant tous ces passages, de prouver que les Romains ayent eu tort de changer leur maniere de déclamer, mais bien de montrer qu'ils la changerent réellement, & que ce fut du tems de Cicéron qu'ils commencerent à la changer.

Il est vrai, suivant les apparences, qu'on aura outré les choses, parce que la modération est rare parmi les hommes, & parce que les Compositeurs de déclamation, les joueurs d'instrumens & les Acteurs se feront piqués de renchérir les uns sur les autres en fait d'expression. C'est ce qui arrive toujours dans les nouveautés qui sont goutées du public. Quelques Artisans restent en deçà des bornes que la raison prescrit. D'autres

tres les paſſent, & donnent dans des excès outrés.

La muſique a eu en France depuis quatre-vingt ans une deſtinée approchante de celle que la déclamation eût à Rome du tems de Cicéron. Il y a ſix vingt ans que les chants qui ſe compoſoient en France, n'étoient généralement parlant, qu'une ſuite de notes longues, & ce que les Muſiciens appellent quelquefois *du gros Fa*. Le mouvement de l'exécution étoit très-lent. Les Chantres, ni les joueurs d'inſtrumens, n'étoient point même capables d'exécuter une muſique plus difficile. On ne ſongeoit pas encore à en compoſer d'autres. Peut-être avoit-on fait mieux dans les tems antérieurs, mais on étoit déchu. Ceux qui ſavent le mieux la muſique & l'hiſtoire de notre muſique, que j'ai toujours conſultés avant que de rien mettre ſur le papier, m'ont aſſuré que l'état de notre muſique étoit, il y a ſix vingt ans, tel que je le décris. La néceſſité n'avoit pas même encore enſeigné à la meſurer en l'écrivant. Le goût a bien changé depuis, & la progreſſion de nos chants eſt devenue ſi accélerée, qu'ils ſont quelquefois & ſans agrément & ſans expreſſion.

Ce changement a été l'occaſion d'un changement encore plus grand ſurvenu dans notre danſe, & principalement dans la danſe du théâtre. Il y a quatrevingt ans que le mouvement de tous les airs de ballet étoit un mouvement lent, & leur chant, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, marchoit poſément, même dans ſa plus grande gayeté.

On exécutoit ces airs avec des Luths, des Théorbes & des Violes qu'on mêloit à quelques Violons, & les pas & les figures de ballets compoſés ſur les airs dont je parle, étoient lents & ſimples. Les Danſeurs pouvoient garder toute la décence poſſible dans leur maintien, en exécutant ces ballets, dont la danſe n'étoit preſque pas différente de celle des bals ordinaires.

Le petit Moliere avoit à peine montré par deux ou trois airs qu'il étoit poſſible de faire mieux, quand Lulli parut, & quand il commença de compoſer pour les ballets de ces airs qu'on appelle des airs de vîteſſe. Comme les Danſeurs qui exécutoient les ballets compoſés ſur ces airs, étoient obligés à ſe mouvoir avec plus de vîteſſe & plus d'action que les Danſeurs ne l'avoient faits juſqu'alors, bien des perſonnes dirent qu'on cor-

corrompoit le bon goût de la danſe, & qu'on alloit en faire un *Baladinage*. Les Danſeurs eux-mêmes n'entrerent qu'avec peine dans l'eſprit des nouveaux airs, & ſouvent il arriva que Lulli fut obligé de compoſer lui-même les entrées qu'il vouloit faire danſer ſur les airs dont je parle. Il fut obligé de compoſer lui-même les pas & les figures de l'entrée de la Chaconne de Cadmus, parce que Beauchamps qui faiſoit alors ſes ballets, n'entroit point à ſon gré dans le caractere de cet air de violon.

Le ſuccès des airs de vîteſſe donna l'idée à Lulli d'en compoſer qui fuſſent à la fois & vîtes & caractériſés. On appelle communément des airs caractériſés ceux dont le chant & le rithme imitent le goût d'une muſique particuliere, & qu'on imagine avoir été propre à certains peuples, & même à de certains perſonnages fabuleux de l'antiquité, qui peut-être n'exiſterent jamais. L'imagination ſe forme donc cette idée ſur le chant & ſur la muſique, convenable à certains perſonnages, ſuivant ce qu'on peut ſavoir du caractere de ces perſonnages à qui le Muſicien prête des airs de ſon invention. C'eſt ſur le rapport que des airs peuvent avoir avec cette idée, laquelle bien qu'elle ſoit

une idée vague, eſt néanmoins à peu près la même dans toutes les têtes, que nous jugeons de la convenance de ces mêmes airs. Comme nous l'avons déja dit, il eſt un vraiſemblable, même pour cette muſique imaginaire. Quoique nous n'ayons jamais entendu la muſique de Pluton, nous ne laiſſons pas de trouver une eſpéce de vraiſemblance dans les airs de violon, ſur leſquels Lulli fait danſer la ſuite du Dieu des Enfers dans le quatriéme Acte de l'Opéra d'Alceſte, parce que ces airs reſpirent un contentement tranquille & ſérieux, & comme Lulli le diſoit lui-même, *une joie voilée*. En effet, des airs caractériſés, par rapport aux fantômes que notre imagination s'eſt formés, ſont ſuſceptibles de toutes ſortes d'expreſſions comme les autres airs. Ils expriment bien la même choſe que les autres airs, mais c'eſt dans un goût particulier & conforme à la vraiſemblance que nous avons imaginée.

Comme les Compoſiteurs de ballet dont Lulli ſe ſervoit, ne ſe perfectionnoient pas auſſi vite que lui, il fut obligé ſouvent de compoſer encore lui-même le ballet des airs d'un caractere marqué. Lulli, ſix mois avant que de mourir, fit lui-même le ballet de l'air ſur lequel il vouloit faire danſer les Ciclopes

clopes (*) de la ſuite de Poliphême. Mais les Danſeurs ſe ſont tellement perfectionnés dans la ſuite, quils ont rencheri ſur les Muſiciens, auxquels ils ont ſuggeré quelquefois l'idée d'airs de violon d'un caractere nouveau, & propre à des ballets, dont nos Danſeurs avoient imaginé l'idée.

Cette émulation a donné lieu de mettre dans les ballets & dans les airs de violon une variété & une élégance qu'on n'y voyoit pas autrefois. Il y a ſoixante ans que les Faunes, les Bergers, les Payſans, les Ciclopes & les Tritons danſoient preſque uniformement. La danſe eſt aujourd'hui diviſée en pluſieurs caracteres. Si je ne me trompe pas, les gens du métier en comptent juſqu'à ſeize, & chacun de ces caracteres a ſur le théâtre des pas, des attitudes & des figures qui lui ſont propres. Les femmes mêmes ſont entrées peu à peu dans ces caracteres. Elles le font ſentir dans leur danſe auſſi-bien que les hommes.

Je ne dirai pas qu'on n'ait point quelquefois gâté notre muſique & notre danſe à force de les vouloir enrichir & de vouloir les rendre plus expreſſives. Mais c'eſt une deſtinée inévitable à tous les arts qui font un progrès conſidérable. Il ſe trouve toujours des

(*) Dans l'Opéra de Galatée.

des Artisans qui passent le but, & qui défigurent leur ouvrage à force de vouloir le rendre élégant. Les personnes qui tiennent pour l'ancien goût, alléguent ordinairement les excès où tombent les Artisans qui outrent ce qu'ils font, lorsqu'elles veulent prouver que le goût nouveau est vicieux. Mais le public qui sait discerner entre les défauts de l'art & les fautes de l'Artisan, ne trouve pas que les inventions nouvelles soient de mauvaises choses, parce qu'on en abuse. Ainsi le public s'est si bien accoutumé à la nouvelle danse de théâtre, qu'il trouveroit fade aujourd'hui le goût de danse, lequel y regnoit il y a soixante ans. Ceux qui ont vu notre danse théatrale arriver par dégrés à la perfection où elle est parvenue, n'en sont pas si frappés; mais les Etrangers qui ont été longtems sans venir en France, sont très-surpris d'un progrès qui leur semble un progrès subit. Après cette digression qui paroît expliquer sensiblement un passage d'Horace fort important, mais entendu, revenons à la déclamation théatrale des Anciens. Ce que je vais dire sur la maniere dont elle s'exécutoit, suffiroit seul pour prouver tout ce que je puis avoir avancé.

SECTI-

SECTION XI.

Les Romains partageoient ſouvent la déclamation théatrale entre les deux Acteurs, dont l'un prononçoit, tandis que l'autre faiſoit des geſtes.

La déclamation de pluſieurs ſcènes des piéces dramatiques étoit ſouvent partagée entre deux Acteurs. L'un étoit chargé de prononcer, & l'autre étoit chargé de faire les geſtes. Or comment auroit-il été poſſible que ces deux Acteurs euſſent toujours été d'accord entr'eux, & que l'un & l'autre fuſſent en cadence avec l'accompagnement, ſi la déclamation n'avoit pas été concertée, de maniere que chacun ſût préciſement ce que ſon compagnon devoit faire, & dans quel eſpace de tems il l'exécuteroit ? Cela pouvoit-il s'arranger ſans qu'il y eût rien d'écrit. Entrons en preuve. Tite-Live, après avoir fait l'hiſtoire des premieres répréſentations théatrales qu'on vit à Rome, après avoir dit, concernant les premiers progrès de ces répréſentations, ce que nous avons rapporté dans la Section précédente, raconte, en continuant

nuant l'hiſtoire de la ſcène Romaine, l'avanture qui donna l'idée de partager la déclamation, pour ainſi dire, en deux tâches, & il dit même les raiſons qui furent cauſe que cet uſage s'établit comme l'uſage le meilleur.

Livius Andronicus, Poëte célébre & qui vivoit à Rome environ cinq cens quatorze ans après ſa fondation, & environ ſix-vingt ans après qu'on y eût ouvert les théâtres, jouoit lui-même dans une de ſes piéces. C'étoit alors la coutume que les Poëtes dramatiques montaſſent eux-mêmes ſur le théâtre, pour y réciter dans leurs ouvrages. Le peuple qui ſe donnoit la liberté qu'il prend encore en France & en Italie, de faire répéter les endroits qui lui plaiſent: le peuple, dis-je, à force de crier *Bis*, le mot eſt Latin, fit réciter ſi longtems le pauvre Andronicus, qu'il s'enroua. Hors d'état de déclamer davantage, il fit trouver bon au peuple qu'un Eſclave placé devant le joueur d'inſtrument, récitât les vers; & tandis que cet Eſclave récitoit, Andronicus fit les mêmes geſtes qu'il avoit fait en récitant lui-même. On remarqua que ſon action étoit alors beaucoup plus animée, parce qu'il employoit toutes ſes forces à faire les geſtes, quand c'étoit un autre qui étoit chargé du ſoin & de la peine de pro-

prononcer. De-là, continue Tite-Live, naquit l'uſage de partager la déclamation entre deux Acteurs, & de réciter, pour ainſi dire, à la cadence du geſte des Comédiens; & cet uſage a ſi bien prévalu, que les Comédiens ne prononcent plus eux-mêmes que les vers des dialogues. *Livius . . . . idem ſcilicet, quod omnes tunc erant, ſuorum carminum actor dicitur, cum ſæpius revocatus vocem obtudiſſet, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum ſtatuiſſet, canticum egiſſe aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis uſus impediebat. Inde ad manum cantari hiſtrionibus cæptum, diverbiaque tantum ipſorum voci relicta* (*). Je crois qu'il ſeroit inutile d'expoſer de quel poids eſt ici l'autorité de Tite-Live, & de faire voir que tous les raiſonnemens poſſibles ne doivent pas balancer un moment ſa dépoſition. Il n'y aura perſonne qui ne ſente bien cette vérité.

Le paſſage que je viens de citer, n'a pas beſoin d'autre Commentaire que d'une explication autentique des mots *Canticum* & *Diverbium.* Nous la trouvons dans Diomede. Cet ancien Grammairien, après avoir dit que les piéces de théâtres étoient compoſés de chœurs,

(*) Tite-Liv. hiſt. lib. 7.

chœurs, de dialogues & de monologues, ajoute : Les dialogues ſont les endroits d'une piéce où pluſieurs perſonnes converſent enſemble, Les cantiques ou monologues ſont les endroits d'une piéce dans leſquels, un Acteur parle étant ſeul, ou dans leſquels, ſuppoſé qu'il y ait un ſecond Acteur ſur la ſcène, le ſecond perſonnage ne dialogue point avec le premier, & cela de maniere que ſi ce ſecond perſonnage dit quelque choſe, il ne le diſe qu'en forme d'*à parte*, c'eſt-à-dire, ſans adreſſer la parole au premier (*) *Membra Comœdiarum tria ſunt. Diverbium, Canticum & Chorus. Diverbia ſunt partes Comœdiarum, in quibus diverſorum perſonæ verſantur. In Canticis autem una tantum debet eſſe perſona, aut ſi duæ fuerint, ita debent eſſe, ut ex occulto una audiat & eloquatur, ſed ſecum, ſi opus fuerit, verba faciat.* On fera réflexion que ces endroits d'une piéce dramatique que les Anciens appelloient des Cantiques, ſont ordinairement les endroits les plus paſſionnés, parce que l'Acteur qui ſe croit dans une entiére liberté, y donne l'effort à ſes ſentimens les plus ſecrets & les plus impétueux, qu'il contraint, ou qu'il déguiſe dans les autres ſcènes.

On

(*) De Arte Gramm. lib. 3.

On peut ſe faire quelque idée du chant ou de la déclamation harmonieuſe de ces Cantiques, par ce qu'en dit Quintilien, quoiqu'il n'en parle que par occaſion. Cet Auteur, en raiſonnant ſur un endroit de l'Oraiſon de Cicéron pour Milon, qui devoit devenir emphatique dans la prononciation, dit que cet endroit tenoit du Cantique. On ſent bien, ajoute Quintilien, qu'il eſt impoſſible de le réciter ſans renverſer un peu la tête en arriere, comme l'on eſt porté à le faire par un inſtinct machinal, lorſqu'on veut prononcer quelque choſe avec emphaſe. La voix a une iſſue plus aiſée, lorſqu'on tient la tête dans cette ſituation (*). *Pleniore tamen hæc canali fluunt:* Vos Albani tumuli atque luci, &c. *Nam Cantici quiddam habent, ſenſimque reſupina ſunt.* Quintilien dit encore dans un autre endroit, que nous avons déja cité, quand nous avons voulu prouver que la déclamation des Anciens n'étoit pas un chant muſical tel que les nôtres, qu'il faut bien qu'un enfant, à qui l'on fait lire les Poëtes, les liſe autrement qu'il ne liroit de la proſe, mais qu'il ne faut pas qu'il laiſſe échapper ſa voix, comme

(*) Quint. lib. 11. cap. 3.

me s'il récitoit un Cantique, sur le theâtre (*). *Sit autem lectio virilis & cum suavitate quadam gravis, non quidem prosæ similis, quia carmen est & Poëta canere est testantur. Non tamen in Canticum dissoluta.*

Comme Tite-Live ne fait que narrer l'origine de l'usage qui se pratiquoit de son tems, je ne songerois point à confirmer son récit par le témoignage d'autres Auteurs, si la chose qu'il nous apprend, ne devoit point paroître extraordinaire. Mais comme il est impossible que bien des gens ne trouvent pas étrange, je crois à propos de rapporter encore quelques passages des Auteurs anciens, qui disent la même chose que Tite-Live.

Valere Maxime qui écrivoit sous Tibere, raconte l'avanture d'Andronicus presque dans les mêmes termes que Tite-Live. Il dit, en parlant de ce Poëte: Andronicus, en jouant dans une de ses Tragédies, fut obligé par les Spectateurs à répéter tant de fois un endroit de la piéce, qu'il s'enroua de maniere qu'il fût obligé, pour continuer, à faire réciter les vers par un de ses esclaves accompagné du joueur de flute, tandis que lui, Andronicus, il faisoit les gestes (**). *Is sui operis*

(*) Quint. lib. 1. c. 10.
(**) Val. Max. l. 2. c. 4.

operis Actor, cum ſæpius a populo revocatus vocem obtudiſſet, adhibito pueri & tibicinis concentu geſticulationem tacitus peregit.

Lucien dans l'écrit (*) qu'il a compoſé ſur l'art de la danſe, tel que l'avoient les Anciens, dit, en parlant des perſonnages tragiques, qu'on leur entend prononcer de tems en tems quelques vers ïambes, & qu'en les prononçant, ils n'ont attention qu'à bien faire ſortir leur voix, car les Artiſans ou les Poëtes qui ont mis les piéces au théâtre, ont pourvu au reſte. Cet Auteur ajoute quelques lignes après. *Autrefois c'étoient les mêmes perſonnes qui récitoient & qui faiſoient les geſtes; mais comme l'action troubloit la liberté de la reſpiration, & nuiſoit ainſi à la réputation, on a donné à ceux qui font les geſtes des Chanteurs qui prononçaſſent pour eux.* Aulugelle, contemporain de Lucien, dit que les Chanteurs, qui de ſon tems récitoient ſans ſe remuer, faiſoient auſſi les geſtes en récitant ſur l'ancien théâtre (**). *Saltabundi autem canebant, quæ nunc ſtantes canunt.*

Tous ces récits ſont encore appuyés du témoignage de Donat, qui a écrit expreſſément

(*) Lucian. de Orcheſ.

(**) Aulug. lib. 20. cap. 2.

ment sur le théâtre. Les Comédiens, dit-il, en parlant des piéces de Térence, prononçoient eux-mêmes les dialogues, mais les Cantiques étoient mis en modulation, non point par le poëte, mais par un habile Musicien (*). *Diverbia histriones pronunciabant. Cantica vero temperabantur modis non a Poëta, sed a perito artis Musices factis.*

Enfin, Isidore de Séville, qui du moins a pu voir des gens qui eussent vu représenter sur les anciens théâtres de Rome, fait mention de ce partage de la déclamation entre deux Acteurs. Il dit en parlant d'une des parties du théâtre, que c'étoit-là que les poëtes & ceux qui chantoient des Tragédies ou des Comédies, se plaçoient pour prononcer leurs récits, durant lesquels d'autres Acteurs faisoient les gestes. On voit par l'histoire de Livius Andronicus, rapportée dans Tite-Live, & par plusieurs autres passages des Auteurs anciens, que les Poëtes chantoient souvent dans leurs piéces; c'est-à-dire, qu'ils y prononçoient eux-mêmes ces endroits que les Gesticulateurs ne prononçoient pas (**). *Ibi enim Poëtæ, Comœdi & Tragœdi ad certamen*

(*) Frag. de Trag. & Comœd.
(**) Isid. Orig. lib. 18. c. 44.

tamen conſcendebant, iisque canentibus, alii geſtus edebant. Quatre vers d'une Epigramme de l'Anthologie Latine, décrivent très-bien un Acteur qui fait les geſtes convenables à ce que récitent d'autres Acteurs, après que le chœur a ceſſé de parler.

Ingreſſus ſcenam populum ſaltator adorat.
Solerti ſpondens prodere verba manu:
Nam cum grata chorus diffudit cantica dulcis,
Quæ reſonat cantor, motibus ipſe probat.

Nous expoſerons plus bas pourquoi nous traduiſons *Saltator* par Acteur.

Il eſt à propos de faire penſer ici le lecteur à trois choſes. L'une eſt, que les théâtres des Anciens étoient bien plus vaſtes que les nôtres, & qu'ils étoient encore moins éclairés. Comme je le dirai tantôt, le jour qui éclairoit la ſcène antique, n'y pouvoit pas jetter autant de lumieres que nos illuminations théatrales en jettent ſur la ſcène des théâtres modernes. Ainſi les Anciens ne voyoient pas leurs Acteurs d'auſſi près, ni auſſi diſtinctement que nous voyons les nôtres. La ſeconde eſt, que les Acteurs des Anciens jouoient maſqués, & par conſéquent on ne pouvoit pas voir aux mouvemens de la bouche & des muſcles du viſage, s'ils par-

loient, ou s'ils ne parloient pas. Ainſi le ſpectateur ne ſentoit pas le ridicule qu'on imagine d'abord dans deux perſonnes, dont l'une feroit des geſtes ſans parler, tandis que l'autre réciteroit ſur un ton pathétique les bras croiſés. En troiſiéme lieu, comme les maſques des Comédiens ſervoient alors pour augmenter la force de la voix, ainſi que nous l'expoſerons plus bas, ces maſques devoient en altérer le ſon aſſez pour rendre difficile de connoître, ſi, par exemple, la voix que Micion avoit eue dans le Cantique, étoit la même voix que Micion avoit dans les Dialogues. Suivant les apparences, on choiſiſſoit un *Chanteur* dont la voix approchât, autant qu'il étoit poſſible, de la voix du Comédien, & l'on peut croire qu'il n'étoit plus poſſible de reconnoître les deux voix, & de les diſtinguer, quand elles avoient paſſé par le maſque. Ce Chanteur ſe plaçoit ſur une eſpéce d'Eſtrade (*), laquelle étoit vers le bas de la ſcène.

(*) Iſid. Orig. lib. 18.

* * *

SECTI-

SECTION XII.

Des Maſques des Comédiens de l'Antiquité.

Je crois devoir faire ici une eſpéce de digreſſion ſur les maſques dont les Comédiens Grecs & les Comédiens Romains ſe couvroient la tête en jouant. Elle aidera à mieux entendre ce qui me reſte à dire ſur le partage de la déclamation entre le *Geſticulateur* & le *Chanteur*. Eſchille avoit introduit en Grece cet uſage. Diomede (*) nous dit bien que ce fut un Roſius Gallus, qui le premier porta un maſque ſur le théâtre à Rome, pour cacher le défaut de ſes yeux qui étoient bigles, mais il ne nous dit pas quand Roſius vivoit. *Perſonis vero uti primus cœpit Roſius Gallus præcipuus hiſtrio, quod oculis obverſis erat, nec ſatis decorus in perſonis, niſi paraſitos pronunciabat.* Cet uſage s'eſt même conſervé en partie ſur les théâtres modernes. Pluſieurs perſonnages de la Comédie Italienne ſont maſqués. Quoique nous n'ayons jamais fait prendre le maſque à tous nos Acteurs, comme les Anciens, néanmoins il n'y a pas encore longtems qu'on ſe ſervoit aſſez com-

(*) Diomed. lib. 3.

munément du masque sur le théâtre François dans la représentation des Comédies. On s'en servoit même quelquefois dans la représentation des Tragédies. Le masque quoique banni de nos Tragédies, ne l'est pas encore entierement de nos Comédies.

Tous les Acteurs des Anciens jouoient masqués, & chaque genre de Poësie dramatique avoit des masques particuliers. Dans le Traité de Lucien, intitulé le *Gymnase*, & qui est en forme de dialogue entre Solon & le Scythe Anacharsis, ce dernier dit à Solon, qui venoit de lui parler de l'utilité des Tragédies & des Comédies „ J'en ai vu jouer aux Bac„canales. Dans la Tragédie, les Acteurs „ sont montés sur des espéces d'échasses, & „ ils portent des masques, dont la bouche est „ d'une ouverture énorme. Il en sort avec „ fracas des mots graves & sententieux. Dans „ la Comédie, les Acteurs chaussés & vêtus „ à l'ordinaire, ne crient point si haut, mais „ leurs masques sont encore plus ridicules que „ ceux des premiers ".

Il est vrai qu'à l'aide de ces masques, l'Acteur paroissoit aussi conforme qu'il le vouloit, au caractere qu'il devoit soutenir. Les Acteurs anciens, tant ceux qui jouoient la Tragédie, que ceux qui jouoient la Comédie,

die, avoient pluſieurs maſques, & ils en changeoient (*). *Major in perſonis obſervatio eſt apud Comicos Tragicoſque; multis enim utuntur & variis.* Car les gens de théâtre croyoient alors qu'une certaine phyſionomie étoit tellement eſſentielle au perſonnage d'un certain caractere, qu'ils penſoient que pour donner une connoiſſance complette du caractere de ce perſonnage, ils devoient donner le deſſein du maſque propre à le répréſenter. Ils plaçoient dont après la définition de chaque perſonnage, telle qu'on a coutume de la mettre à la tête des piéces des théâtres, & ſous le titre de *Dramatis perſonæ*, un deſſein de ce maſque. Cette inſtruction leur ſembloit néceſſaire.

En effet, ces maſques répréſentoient non-ſeulement le viſage, mais ils répréſentoient encore la tête entiere, ou ſerrée ou large, ou chauve ou couverte de cheveux, ou ronde ou pointue, quoique feu Monſieur Perrault ait cru le contraire. Cet Ecrivain plein d'honneur & de probité, étoit de plus ſi galant homme, que lui-même il me pardonneroit la remarque que je vais faire. La vénération que je conſerve pour ſa mémoire, me fait

(*) Quint. in Prov. lib. 11.

même croire qu'il auroit corrigé sa faute, si l'on l'en avoit averti.

Tout le monde sait la Fable de Phédre (*), dans laquelle un Renard s'écrie, après avoir examiné un masque de Tragédie: Avec quelle mine on manque de cervelle?

Quanta species, inquit, cerebrum non habet.

Voici la Critique de M. Perrault (**): *Dans Esope c'est un singe, qui trouvant une tête chez un Sculpteur, dit, voilà une belle tête, c'est dommage qu'elle manque de cervelle. La chose va fort bien de la maniere qu'Esope la raconte, parce qu'une tête est faite pour avoir de la cervelle; mais il n'y a nul sel à le dire d'un masque ou d'un visage qui ne sont point faits pour en avoir, & à qui ce n'est point un reproche d'en manquer. Est-ce avoir du goût que d'altérer ainsi une Fable?* Mais les masques dont parle Phédre, étoient dans le même cas que la tête d'Esope. Ces masques couvroient toute la tête de l'Acteur, & ils paroissoient faits pour avoir de la cervelle. On peut le voir en ouvrant l'ancien manuscrit de Térence qui est à la Bibliothéque du Roi, & même le Térence de Madame Dacier.

L'usage

(*) Fab. 7. lib. 7.

(**) Parallele, tome 3. p. 307.

L'uſage des maſques empêchoit donc qu'on ne vit ſouvent un Acteur déja flétri par l'âge, jouer le perſonnage d'un jeune homme amoureux & aimé. Hypolithe, Hercule & Neſtor ne paroiſſoient ſur le théâtre qu'avec une tête reconnoiſſable à l'aide de ſa convenance avec leur caractere connu. Le viſage ſous lequel l'Acteur paroiſſoit, étoit toujours aſſorti à ſon rôle, & l'on ne voyoit jamais un Comédien jouer le rôle d'un honnête homme avec la phyſionomie d'un fripon parfait. Les Compoſiteurs de déclamation, c'eſt Quintilien qui parle, lorſqu'ils mettent une piéce au théâtre, ſavent tirer des maſques mêmes le pathétique. Dans les Tragédies, Niobé paroît avec un viſage triſte, & Médée nous annonce ſon caractere par l'air atroce de ſa phyſionomie. La force & la fierté ſont dépeintes ſur le maſque d'Hercule. Le maſque d'Ajax, eſt le viſage d'un homme hors de lui-même. Dans les Comédies, les maſques des valets, des marchands d'Eſclaves & des Paraſites, ceux des perſonnages d'hommes groſſiers, de ſoldat, de vieille, de courtiſanne & de femme eſclave, ont tous leur caractere particulier. On diſcerne par le maſque, le vieillard auſtere d'avec le vieillard indulgent; les jeunes gens qui ſont ſages, d'avec ceux

ceux qui ſont débauchés; une jeune fille d'avec une femme de dignité. Si le pere, des intérêts duquel il s'agit principalement dans la Comédie, doit être quelquefois content & quelquefois fâché, il a un des ſourcils de ſon maſque froncé, & l'autre rabatu, & il a une grande attention à montrer aux ſpectateurs celui des côtés de ſon maſque, lequel convient à ſa ſituation préſente. C'eſt ainſi que Monſieur Boindin explique (*) les dernieres lignes du paſſage de Quintilien, en ſuppoſant que le Comédien qui portoit ce maſque, ſe tournoit tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, pour montrer toujours le côté du viſage qui convenoit à ſa ſituation actuelle, quand on jouoit les ſcènes où il devoit changer d'affection, ſans qu'il pût aller changer de maſque derriere le théâtre. Par exemple, ſi ce pere entroit content ſur la ſcène, il préſentoit d'abord le côté de ſon maſque dont le ſourcil étoit rabatu; & lorſqu'il changeoit de ſentiment, il marchoit ſur le théâtre, & il faiſoit ſi bien qu'il préſentoit le côté du maſque dont le ſourcil étoit froncé, obſervant dans l'une & dans l'autre ſituation de ſe tourner toujours de profil.

Les

(*) Dans un Mémoire remis à l'Académie des Belles Lettres.

Les Comédiens Romains avoient une attention particuliere à cette partie de leur jeu. (*) *Itaque in iis, quæ ad ſcenam componuntur, fabulis, artifices pronuntiandi a perſonis quoque affectus mutuantur, ut ſit Niobe in tragœdia triſtis, atrox Medæa, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In Comœdiis verò præter aliam obſervationem, qua ſervi, leones, paraſiti, ruſtici, milites, vetulæ, meretriculæ, ancillæ, ſenes auſteri ac mites, juvenes ſeveri ac luxurioſi, matronæ, puellæ inter ſe diſcernuntur; pater ille, cujus præcipue partes ſunt, quia interim concitatus, interim lenis eſt, altero erecto, altero compoſito eſt ſupercilio. Atque id oſtendere maxime Latinis Actoribus moris eſt, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat.* Pollux, dans l'ouvrage que nous citons (**), dit quelque choſe qui me paroît propre à confirmer la conjecture ingénieuſe & ſenſée dont je viens de parler. Cet Auteur, en parlant des maſques de caracteres, dit que celui du vieillard qui joue le premier rôle dans la Comédie, doit être chagrin d'un côté, & ſérain de l'autre. Le même Auteur dit auſſi, en parlant des maſques des Tra-

(*) Quint. Inſtit. lib. 11. cap. 3.
(**) Onomaſt. lib. 4. cap. 19.

Tragédies qui doivent être caracteriſés, que celui de Thamiris, ce fameux téméraire que les Muſes rendirent aveugle, parce qu'il avoit oſé les défier, devoit avoir un œil bleu, & l'autre noir.

Les maſques des Anciens mettoient encore beaucoup de vraiſemblance dans ces piéces excellentes, où le nœud naît de l'erreur qui fait prendre un perſonnage pour un autre perſonnage par une partie des Acteurs. Le ſpectateur qui ſe trompoit lui-même en voulant diſcerner deux Acteurs dont le maſque étoit auſſi reſſemblant qu'on le vouloit, concevoit facilement que les Acteurs s'y mépriſſent eux-mêmes. Il ſe livroit donc ſans peine à la ſuppoſition ſur laquelle les incidens de la piéce ſont fondés, au lieu que cette ſuppoſition eſt ſi peu vraiſemblable parmi nous, que nous avons beaucoup de peine à nous y prêter. Dans la répréſentation des deux piéces que Moliere & Renard ont imitée de Plaute (*), nous reconnoiſſons diſtinctement les perſonnes qui donnent lieu à l'erreur, pour être des perſonnages différens. Comment concevoir que les autres Acteurs qui les voyent encore de plus près que nous, puiſſent s'y méprendre?

Ce

(*) Amphitrion. Les Menechmes.

Ce n'eſt donc que par l'habitude où nous ſommes de nous prêter à toutes les ſuppoſitions établies par l'uſage ſur le théâtre, que nous entrons dans celles qui font le nœud de l'Amphitrion & des Menechmes, & je ne conſeillerois à perſonne de compoſer une Comédie Françoiſe toute neuve, dont l'intrigue conſiſtât dans un pareil embarras.

Ces maſques donnoient encore aux Anciens la commodité de pouvoir faire jouer à des hommes, ceux des perſonnages de femmes, dont la déclamation demandoit des poulmons plus robuſtes que ne le ſont communément ceux des femmes, ſurtout quand il falloit ſe faire entendre en des lieux auſſi vaſtes que les théâtres l'étoient à Rome. En effet, pluſieurs paſſages des Ecrivains de l'antiquité (*), entr'autres le récit que fait Aulugelle de l'avanture arrivée à un Comédien nommé Polus, qui jouoit le perſonnage d'Electre, nous apprennent que les Anciens diſtribuoient ſouvent à des hommes des rôles de femme. Aulugelle raconte donc que ce Polus jouant ſur le théâtre d'Athénes le rôle d'Electre dans la Tragédie de Sopho-

(*) Cic. de Offic. lib. prim. Aulug. lib. 7, cap. 5.

Sophocle, il entra sur la scène en tenant une urne où étoient véritablement les cendres d'un de ses enfans qu'il venoit de perdre. Ce fut en l'endroit de la piéce où il falloit qu'Electre parût tenant dans ses mains l'urne où elle croit que sont les cendres de son frere Oreste. Comme Polus se toucha excessivement en apostrophant son urne, il toucha de même toute l'assemblée. Juvenal dit (*), en invectivant contre Néron, qu'il falloit mettre aux pieds des statues de cet Empereur des masques, des Thirses, la robe d'Antigone enfin, comme une espéce de trophée qui conservât la mémoire de ses grandes actions. Cela suppose manifestement que Néron avoit joué le rôle de la sœur d'Eteocle & de Polonice dans quelque Tragédie.

On introduisit aussi à l'aide de ces masques toutes sortes de nations étrangeres sur le théâtre, avec la physionomie qui leur étoit particuliere. Le masque du Batave aux che-

(*) Ante pedes Domiti longum tu pone Thyestæ
Syrma, vel Antigonæ, personam Menalippes.
Juv. Sat. 8.

cheveux roux, & qui eſt l'objet de votre riſée, fait peur aux enfans, dit Martial.

Rufi perſona Batavi,
Quem tu derides, hæc timet ora puer.

Ces maſques donnoient même lieu aux amans de faire des galanteries à leurs maîtreſſes. Suétone nous apprend, que lorſque Néron montoit ſur le théâtre pour y répréſenter un Dieu ou un Héros, il portoit un maſque fait d'après ſon viſage; mais que lorſqu'il y répréſentoit quelque Déeſſe ou quelque Héroïne, il portoit alors un maſque qui reſſembloit à la femme qu'il aimoit actuellement. *Heroum Deorumque, item Heroidum perſonis effictis ad ſimilitudinem oris ſui, & feminæ prout quamque diligeret.*

Julius Pollux, (*) qui compoſa ſon ouvrage pour l'Empereur Commode, nous aſſure que dans l'ancienne Comédie Grecque, qui ſe donnoit la liberté de caractériſer & de jouer les citoyens vivans, les Acteurs portoient un maſque qui reſſembloit à la perſonne qu'ils répréſentoient dans la piéce. Ainſi Socrate a pu voir ſur le théâtre d'Athénes un Acteur qui portoit un maſque qui lui reſſem-

(*) Onom. l. 4. c. 18.

reſſembloit, lorſqu'Ariſtophane lui fit jouer un perſonnage ſous le propre nom de Socrate, dans la Comédie des Nuées. Ce même Pollux nous donne dans le chapitre de ſon livre que je viens de citer, un détail très-long & très-curieux ſur les différens caracteres des maſques qui ſervoient dans les répréſentations des Comédies & dans celles des Tragédies.

Mais d'un autre côté, ces maſques faiſoient perdre aux ſpectateurs le plaiſir de voir naître les paſſions, & de reconnoître leurs différens ſymptômes ſur le viſage des Acteurs. Toutes les expreſſions d'un homme paſſionné nous affectent bien; mais les ſignes de la paſſion qui ſe rendent ſenſibles ſur ſon viſage, nous affectent beaucoup plus que les ſignes de la paſſion qui ſe rendent ſenſibles par le moyen de ſon geſte & par la voix. *Dominatur autem maxime vultus*, dit Quintilien. (*)

Cependant les Comédiens des Anciens ne pouvoient pas rendre ſenſibles ſur leur viſage les ſignes des paſſions. Il étoit rare qu'ils quittaſſent le maſque, & même il y avoit une eſpéce de Comédiens qui ne le quittoit jamais. Nous ſouffrons bien, il eſt vrai,

(*) Quint. lib. 11. c. 3.

vrai, que nos Comédiens nous cachent aujourd'hui la moitié des ſignes des paſſions qui peuvent être marqués ſur le viſage. Ces ſignes conſiſtent autant dans les altérations qui ſurviennent à la couleur du viſage, que dans les altérations qui ſurviennent à ſes traits. Or le rouge dont il eſt à la mode, depuis vingt ans que les hommes même ſe barbouillent avant que de monter ſur le théâtre, nous empêchent d'appercevoir les changemens de couleur, qui dans la nature font une ſi grande impreſſion ſur nous. Mais le maſque des Comédiens anciens cachoit encore l'altération des traits que le rouge nous laiſſe voir.

On pourroit dire pour défendre l'uſage du maſque, qu'il ne cache point au ſpectateur les yeux du Comédien. Or s'il eſt vrai de dire que les paſſions ſe rendent encore plus ſenſibles par les altérations qui ſurviennent ſur notre viſage, que par les altérations qui ſurviennent dans notre geſte & dans toutes nos attitudes & dans notre ton de voix; il eſt auſſi vrai que les paſſions ſe rendent encore plus ſenſibles par ce qui arrive dans nos yeux, que par ce qui arrive dans les autres parties de notre viſage. Nos yeux ſeuls ſont capables d'enſeigner diſtinctement

tout ce qui se passe sur le visage, & pour user de cette expression, ils le font voir tout entier malgré le masque. (*) *Animi est omnis actio & imago animi vultus est, indices oculi.* L'imagination supplée, continuera-t'on, ce qui nous est caché; & quand nous voyons des yeux ardens de colere, nous croyons voir le reste du visage allumé du feu de cette passion. Nous sommes aussi émus que si nous le voyons véritablement. Plusieurs passages de Cicéron & de Quintilien font foi, que les Acteurs des Anciens marquoient parfaitement tous les signes des passions par le mouvement de leurs yeux, aidés & soutenus par les gestes & par la contenance. On peut dire la même chose de ceux des Comédiens Italiens qui jouent masqués. (**) *In vultu plurimum, valent oculi per quos maxime animus emanat.* C'est sur le visage que l'ame se peint, & les yeux sont la partie du visage, qui, pour ainsi dire, nous parle le plus intelligiblement.

Je m'en tiens au sentiment le plus simple, & je pense que la plupart des passions, principalement les passions tendres, ne sauroient être aussi-bien exprimées par un Acteur masqué

(*) Cic. de Orat. lib. 3.
(**) Quint. lib. 11. c. 3.

maſqué que par un Acteur qui joue à viſage découvert. Ce dernier peut s'aider de tous les moyens d'exprimer la paſſion que l'Acteur maſqué peut employer, & il peut encore faire voir des ſignes des paſſions, dont l'autre ne ſauroit s'aider. Je crois donc que les Anciens qui avoient tant de goût pour la répréſentation des piéces de théâtre, auroient fait quitter le maſque à tous les Comédiens ſans une raiſon. C'eſt que leurs théâtres étant très-vaſtes & ſans voûte, ni couverture ſolide, les Comédiens tiroient un grand ſervice du maſque qui leur donnoit le moyen de ſe faire entendre de tous les ſpectateurs, quand d'un autre côté ce maſque leur faiſoit perdre peu de choſe. En effet, il étoit impoſſible que les altérations du viſage que le maſque cache, fuſſent apperçues diſtinctement des ſpectateurs, dont pluſieurs étoient éloignés de plus de douze toiſes du Comédien qui récitoit. Entrons dans l'explication de la raiſon que je viens d'alléguer.

Aulugelle qui écrivoit ſous l'Empereur Adrien, loue l'étimologie que Caïus Baſſus donnoit au mot Latin *perſona*, qui ſignifioit un maſque, en faiſant venir ce terme du verbe *perſonare*, qui veut dire *reſonner*.

En effet, ajoute-t'il, le visage & toute la tête étant renfermés sous la couverture du masque, de maniere que la voix ne sauroit s'échapper que par une sortie qui est encore resserrée, il s'ensuit que la voix ainsi contrainte, rend des sons plus forts & plus distincts. Voilà pourquoi les Latins ont donné le nom de *persona* aux masques qui font retentir & resonner la voix de ceux qui les portent. *Lepide me hercules & scite Caius Bassus in libris, quos de origine vocabulorum composuit, unde appellata sit persona interpretatur, a personando enim id vocabulum factum esse conjectat: nam caput, inquit, & os cooperimento personæ tectum undique, unaque tantum vocis emittendæ via, pervium, quæ non vaga neque diffusa est, in unum tantummodo exitum collectam coactamque vocem, & magis claros sonorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere & resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est.* (*) Que Bassus eût raison ou non dans son étimologie, cela ne nous fait rien. Il nous suffit qu'Aulugelle ne l'auroit point louée, ni adoptée, s'il de son tems les masques n'eussent point été une espéce d'échos. Boéce confirme

(*) Aul. Gell. Noct. Att. lib. 5. c. 7.

firme encore ici notre ſentiment. (*) *Concavitate ipſa, major, neceſſe eſt, emittatur ſonus*, la concavité du maſque augmente la force de la voix, dit ce Philoſophe en parlant des maſques.

On ne ſauroit douter, après avoir lu le paſſage d'Aulugelle, & celui de Boéce, qui écrivoient ce qu'ils voyoient tous les jours, que les Anciens ne ſe ſerviſſent des maſques pour augmenter le ſon de la voix des Acteurs. Ma conjecture eſt que l'on plaçoit dans la bouche de ces maſques une incruſtation qui faiſoit une eſpéce de cornet.

On voit par les figures des maſques antiques qui ſont dans les anciens manuſcrits, ſur les pierres gravées, ſur les médailles, dans les ruines, du théâtre de Marcellus & de pluſieurs autres monumens: que l'ouverture de leur bouche étoit exceſſive. C'étoit une eſpéce de gueule béante qui faiſoit peur aux petits enfans.

Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum perſonæ pallentis hiatum
In gremio matris formidat ruſticus infans. (**)

(*) Mareſ. de Perſ. cap. pr.
(**) Juv. Sat. 3.

Suivant les apparences, les Anciens n'auroient pas souffert ce désagrément dans les masques, s'ils n'en avoient point tiré quelque avantage; & je ne vois pas que cet avantage pût être autre chose que la commodité d'y mieux ajuster les cornets propres à rendre plus forte la voix des Acteurs.

Nous voyons d'ailleurs par un passage de Quintilien, que le rire souffroit une altération si considérable dans la bouche du masque, qu'il en devenoit un bruit désagréable. Cet Auteur, en conseillant aux Orateurs de bien examiner quels sont leurs talens naturels, afin de prendre un goût de déclamation convenable à ces talens, dit qu'on peut réussir à plaire avec des qualités différentes. Il ajoute, qu'il a vu deux Comédiens célébres également applaudis, quoique leur maniere de déclamer fût bien différente: mais chacun avoit suivi son naturel dans la maniere de jouer la Comédie qu'il avoit prise. Démétrius, l'un de ces Comédiens, lequel Juvenal met au nombre des meilleurs Acteurs de son tems, & qui avoit un son de voix fort agréable, s'étoit attaché à jouer les rôles de Divinités, des femmes de dignité, des peres indulgens & des amoureux. Stratocles,

tocles, c'eſt le nom de l'autre Comédien, de qui parle auſſi Juvenal, (*) avoit une voix aigre. Il s'étoit donc attaché à jouer les perſonnages des peres auſtéres, des paraſites, des valets fripons, en un mot, tous les perſonnages qui demandoient beaucoup d'action. Son geſte étoit vif, ſes mouvemens étoient empreſſés, & il haſardoit beaucoup de choſes capables de faire ſiffler tout autre que lui. Une de ces choſes que Stratocles haſardoit, étoit de rire, quoiqu'il fût très-bien, dit Quintilien, par quelles raiſons le rire fait un effet déſagréable dans le maſque. *Illum decuit curſus & agilitas, & vel parum conveniens perſonæ riſus, quem non ignarus rationis, populo dabat* (**). Le rire ne déplait point par lui-même ſur la ſcène comique, & nous le ſentons bien. Moliere lui-même fait rire quelquefois ſes perſonnages à pluſieurs repriſes. Il falloit donc que les éclats de rire redoublés retentiſſent dans la bouche du maſque, de ma-

 niere

(*) Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illi
Aut Stratocles, aut cum molli Demetrius Hœmo.

Juv. Sat. 3.

(**) Quint. Inſt. lib. 11. cap. ult.

niere qu'il en sortît un son désagréable. C'est ce qui ne devoit pas arriver, si la bouche & les parties intérieures du masque les plus voisines de cette bouche n'eussent pas été revêtues d'un corps dur & resonnant qui changeoit quelque chose au son naturel de la voix en augmentant ce son.

Je hasarderai ici une conjecture toute nouvelle, & qui peut donner l'intelligence d'un passage de Pline mal entendu jusques ici; c'est que les Anciens, après s'être servi d'airain pour incruster les masques, y employerent ensuite des larmes fort minces d'une espéce de marbre. Pline, en parlant des pierres curieuses, dit que la pierre qu'on appelle Calcophonos ou *son d'airain*, est noire; & que suivant l'étimologie de son nom, elle rend un son approchant du son de ce métail, lorsqu'on la touche. C'est pourquoi, ajoute-t'il, on conseille aux Comédiens de s'en servir. (*) *Calcophonos nigra est, sed illisa æris tinnitum reddit, Tragœdis, ut suadent, gestanda.* Quel usage veut-on que les Comédiens pussent faire d'une pierre qui avoit cette propriété, si ce n'étoit d'en incruster une partie de la bouche de leurs masques, après qu'elle avoit été sciée en

(*) Plin. lib. 37. cap. 10.

en lames fort minces. Ces maſques qui étoient de bois, comme nous l'apprenons dans les vers que Prudence a fait contre Symmaque, étoient propres à recevoir cette incruſtation. Ceux qui récitent dans les Tragédies, dit notre Poëte, ſe couvrent la tête d'un maſque de bois, & c'eſt par l'ouverture qu'on y a ménagée, qu'ils font entendre leur déclamation ampoulée.

Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato,
Grande aliquid cujus per hiatum carmen anhelet.

Solin qui a écrit quelque tems après Pline, ſemble nous apprendre pourquoi l'uſage de cette pierre étoit à préférer à celui de l'airain dans le revêtement intérieur d'une partie des maſques. C'eſt qu'en repercutant la voix, elle n'altere point la clarté du ſon, au lieu que le bruiſſement de l'airain met toujours un peu de confuſion dans les ſons qu'il renvoye. Après avoir dit que la pierre au ſon d'airain reſonne comme ce métail, il ajoute, qu'elle ne préjudicie point à la netteté de la voix, lorſqu'on l'employe avec diſcrétion. *Calcophonos reſonat ut pulſata æra. Pudice habitus ſervat vocis claritatem.* (*)

Nous

(*) Solin. Ed. Salmaſ. c. 37.

Nous pouvons juger de l'attention que les Anciens avoient pour tout ce qu'ils jugeoient capable de mettre de l'agrément ou de la facilité dans l'exécution de leurs piéces de théâtre, par ce que Vitruve (*) nous dit sur la maniere d'y placer des *Echæa*, ou des vaſes d'airain propres à ſervir d'échos. Cet Auteur, en parlant de l'Architecture du théâtre, entre dans un détail long & méthodique ſur la forme de ces vaſes, qui n'étoient apparemment autre choſe que des plaques d'airain rondes & un peu concaves, ainſi que ſur les endroits où il falloit les placer, afin que la voix des Acteurs trouvât à propos des échos conſonans. *Ita hac ratione vox a ſcena, velut a centro profuſa, ſe circum agens tactuque feriens ſingulorum vaſorum cava, excitaverit auctam claritatem & concentu convenientem ſibi conſonantiam.* Vitruve, en nous diſant que tous ces vaſes devoient être de tons différens, nous dit aſſez que l'ouverture & leurs autres dimenſions ne doivent pas être les mêmes; & comme ces vaſes étoient encore placés à une diſtance différente des Acteurs, il falloit bien qu'ils fuſſent des échos plus ou moins faciles à ébranler, afin de répondre uniformement. Vitruve ſe plaint que de ſon tems les Romains négligeaſſent de

(*) Vitruv. lib. 5. c. 5. &c.

de placer de ces *Echæa* dans leurs théâtres, à l'imitation des Grecs, qui étoient ſoigneux d'en mettre dans les leurs. Apparemment que les Romains profiterent de l'avis de Vitruve, car Pline ſe plaint que ces vaſes & les voûtes dans leſquelles on les plaçoit, abſorboient la voix des Acteurs. Il prétend qu'ils faiſoient un auſſi méchant effet que le ſable de l'orcheſtre, c'eſt-à-dire, de l'eſpace qui étoit entre le théâtre & les ſpectateurs les plus avancés (*). *In theatrorum Orcheſtris ſcrobe aut arena ſuper injecta, vox derotatur & in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus.* D'un autre côté, Caſſiodore dit dans l'Epître cinquante-une du livre premier, que la voix de ceux qui jouent des Tragédies, étant fortifiée par les concavités, rendoit un ſon tel qu'on avoit peine à croire qu'il pût ſortir de la poitrine d'un mortel. *Tragœdia ex vocis vaſtitate nominatur, quæ concavis repercuſſionibus roborata, talem ſonum videtur efficere, ut pene ab homine non credatur.* Ces concavités ne pouvoient être que les *Echæa* & le cornet du maſque. On peut juger par l'attention que les Anciens faiſoient ſur toutes ces choſes, s'ils avoient négligé de chercher des inventions propres à faire faire aux

(*) Plin. lib. 11. cap. 52.

aux masques de théâtre l'effet, qui, suivant Aulugelle, leur avoit fait donner le nom de *Persona*.

Si les Ecrivains de l'antiquité avoient pu croire que les générations à venir, pussent être jamais en peine d'expliquer des choses qui étoient sans difficulté pour eux, soit parce qu'ils les voyoient tous les jours, soit parce que tout le monde avoit alors entre les mains des livres qui expliquoient méthodiquement ces choses-là, ils auroient mieux circonstancié leurs narrations. Mais ils ont cru que la postérité seroit toujours au fait des choses dont ils parloient, ainsi ils n'en ont dit le plus souvent que ce qu'il convenoit d'en dire pour appuyer un raisonnement, pour fonder une comparaison, pour expliquer une circonstance, ou pour rendre raison d'une étimologie. Ceux mêmes qui ont écrit méthodiquement sur la Poësie, sur l'Architecture & sur plusieurs autres Arts, jugeant qu'il étoit inutile de faire précéder leurs raisonnemens & leurs dogmes par des descriptions exactes de ce qui étoit sous les yeux de tout le monde, se jettent d'abord dans des préceptes & dans des discussions que les contemporains trouvoient très-claires, mais qui sont des énigmes pour la postérité, à cause que

le

le flambeau qui éclairoit les contemporains, s'eſt éteint. Par exemple, comme les Anciens ne nous ont pas laiſſé la deſcription de l'intérieur du Coliſée, les Architectes doutent encore quelle étoit la diſtribution intérieure du troiſieme étage de cet amphithéâtre, quoique les deux premiers étages intérieurs ſoient encore à peu près dans leur entier. Par la même raiſon, il reſte encore aux Antiquaires bien des choſes à expliquer ſur les maſques. Peut-être que cela ne ſeroit point, ſi nous n'avions pas perdu les livres que Denis d'Halicarnaſſe, Rufus & pluſieurs autres Ecrivains de l'antiquité avoient écrit ſur les théâtres & ſur les répréſentations. Ils nous auroient du moins inſtruits de beaucoup de choſes que nous ignorons, s'ils ne nous avoient pas tout appris. On peut voir un catalogue de ces Ecrivains, dont les livres ſont perdus, dans le quatriéme chapitre de la premiere partie de l'Ouvrage que le P. Boulanger, Jeſuite, a compoſé ſur le théâtre des Anciens.

Mais nous en ſavons encore aſſez pour concevoir que les Anciens tiroient un grand ſervice des maſques qui mettoient les Comédiens en état de ſe faire entendre ſur des théâtres ſans couverture ſolide, & où il y avoit

avoit plusieurs spectateurs qui étoient éloignés de douze toises de la scène où l'on récitoit. D'ailleurs, comme nous l'avons déja dit, le masque faisoit perdre peu de chose aux spectateurs, dont les trois quarts n'auroient pas été à portée d'appercevoir l'effet des passions sur le visage des Comédiens, du moins assez distinctement pour les voir avec plaisir. On ne sauroit démêler ces expressions à une distance de laquelle on peut néanmoins discerner l'âge & les autres traits les plus marqués du caractere d'un masque. Il faudroit qu'une expression fût faite avec des grimaces horribles, pour être rendue sensible à des spectateurs éloignés de la scène au-delà de cinq ou six toises. Je répéterai encore une observation: c'est que les Acteurs des Anciens ne jouoient pas, comme les nôtres, à la clarté des lumieres artificielles qui éclairent de tous côtés, mais à la clarté du jour qui devoit laisser beaucoup d'ombre sur une scène où le jour ne venoit guéres que d'en-haut. Or la justesse de la déclamation exige souvent que l'altération des traits dans laquelle une expression consiste, ne soit presque point marqué. C'est ce qui arrive dans les situations où il faut que l'Acteur laisse échapper, malgré lui, quelques signes de sa

passion.

paſſion. Nous avons donc raiſon de faire jouer nos Acteurs à viſage découvert, & les Anciens n'avoient pas tort de faire porter des maſques aux leurs. Je reviens à mon ſujet.

SECTION XIII.

De la Saltation, ou de l'Art du Geſte, appellé par quelques Auteurs la Muſique Hypocritique.

Dès qu'on eſt une fois au fait du partage de la déclamation ſur le théâtre des Anciens, on en rencontre des preuves dans bien des livres où l'on n'en apperçoit pas avant que d'avoir été éclairé ſur cet uſage. On entend, par exemple, diſtinctement le paſſage où Suétone dit que Caligula aimoit avec tant de paſſion l'art du chant & l'art de la danſe, que même dans les ſpectacles publics il ne s'abſtenoit pas de chanter tout haut avec l'Acteur qui parloit, ni de faire le même geſte que l'Acteur qui étoit chargé de la partie de la geſticulation, ſoit pour approuver ce geſte, ſoit pour y changer quelque choſe (*). *Canendi*

(*) Suet. in Caio Cæſ.

nendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret, quominus & Tragœdo pronuntianti concineret & gestum Histrionis quasi laudans vel corrigens, palam effingeret. On remarquera que Suétone employe ici les termes de chanter & de prononcer comme des termes synonimes en langage de théâtre, & qu'il employe de même le mot de *danse* & celui de *faire les gestes.* Cet Auteur ne fait en cela que donner à l'espéce le nom du genre. Comme nous l'avons dit déja, chez les Anciens, l'art du geste étoit une des espéces dans lesquelles l'art de la danse se divisoit. Notre danse n'étoit qu'une des espéces de l'art que les Grecs appelloient *Orchesis*, & les Romains, *Saltatio.* Mais comme les Traducteurs François rendent ces deux mots par celui de danse, cette équivoque a donné lieu à bien des idées fausses. Voyons ce qu'on peut savoir à ce sujet.

Platon dit que l'art que les Grecs nomment Orchesis (*), consiste dans l'imitation de tous les gestes & de tous les mouvemens que les hommes peuvent faire. En effet, suivant Varron, le mot de *Saltatio* ne venoit pas de *Saltus*, qui signifie *Saut*, mais du nom d'un

(*) Plat. des loix, l. 7.

d'un Arcadien appellé *Salius*, qui le premier avoit enſeigné cet art aux Romains (*). *Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, qui primus docuit Romanos adoleſcentes nobiles ſaltare.* Le témoignage de Varron ne ſauroit être balancé par aucun raiſonnement fondé ſur l'étimologie apparente du mot *Saltatio.* Ainſi l'on doit ſe défaire du préjugé tiré du nom de ſaltation, & qui porteroit à croire que toute ſaltation tirât ſon origine du mot *Saltus* qui ſignifie un *Saut.*

On conçoit bien donc que celles des danſes artificielles des Anciens, où l'on imitoit, par exemple, les ſauts & les gambades que des Payſans peuvent faire après avoir bu, ou les bonds forcenés des Bacchantes, reſſembloient à nos danſes, en un mot, qu'on y *tripudioit.* Mais les autres danſes des Anciens, où l'on imitoit l'action des gens qui ne ſautent pas, &, pour parler à notre maniere, qui ne danſent point, n'étoit qu'une imitation des démarches, des attitudes du corps, des geſtes, en un mot de toutes les démonſtrations dont les hommes accompagnent ordinairement leurs diſcours, ou dont ils ſe ſervent quelquefois pour donner leurs ſentimens à comprendre ſans parler. C'eſt ainſi

(*) Iſid. orig. l. 18. c. 50.

que David danſoit devant l'Arche, en témoignant par ſon attitude comme par des geſtes & des proſternations, le profond reſpect qu'il avoit pour le gage de l'alliance du Seigneur avec le peuple Juif. On voit dans le ſoixante-dix-neuviéme livre de Dion (*), qu'Elagabale *danſoit* non-ſeulement quand il voyoit répréſenter des piéces dramatiques de la place où l'Empereur ſe mettoit, mais qu'il danſoit encore en marchant, lorſqu'il donnoit audience, quand il parloit à ſes ſoldats, & même quand il faiſoit des ſacrifices. Quelque peu ſenſé que fût Elagabale, il ne danſoit point à notre maniere dans les circonſtances où Dion dit que cet Empereur danſoit. Il convient donc de ſe faire une idée, de l'art appellé *Saltatio*, comme d'un art qui comprenoit non-ſeulement l'art de notre danſe, mais auſſi l'art du geſte, ou cette danſe dans laquelle on ne danſoit point, à proprement parler. Ce que je vais dire le prouvera encore.

Suivant Athénée (**), Thèleſtes avoit été l'inventeur de cette eſpéce de jeu muet, ou de danſe ſans ſauts & ſans pas élevés, & laquelle nous appellerons ici le plus ſouvent l'art du

(*) Edit. Flac. p. 90.
(**) Deipn. lib. prim.

du geſte. Nous ne ferons en cela que lui donner le même nom que lui donnoient ſouvent les Anciens. Ils l'appelloient ſouvent *Chironomie*, & ce mot traduit littéralement, ſignifie la régle de la main.

Comme l'art du geſte ſe ſubdiviſoit encore en pluſieurs eſpéces, on ne doit pas être ſurpris qu'il ſe ſoit trouvé chez les Anciens un nombre de danſes différentes, aſſez grand pour mettre Meurſius en état de compoſer de leurs noms, rangés ſuivant l'ordre alphabétique, un Dictionnaire entier (*). C'étoit de tous les arts muſicaux, celui que les Anciens aimoient le plus, & par conſéquent celui qu'ils avoient cultivé davantage: ainſi cet art qui enſeignoit à l'Hiſtrion ce qu'il devoit faire ſur le théâtre, en même tems qu'il enſeignoit à l'Orateur à bien faire ſes geſtes, s'étoit ſubdiviſé en pluſieurs talens dont quelques-uns convenoient aux perſonnes les plus graves.

Tous ceux qui ont lu les ouvrages des Anciens dans les langues où ils ont été écrits, peuvent ſe ſouvenir qu'ils ont vu pluſieurs fois le mot de *Saltatio*, employé en des occaſions où l'on ne ſauroit l'entendre d'une danſe pareille à la nôtre. J'eſpere néanmoins

(*) Orcheſt. J. Meurſ.

que je n'ennuierai perſonne en rapportant encore beaucoup de choſes qui prouvent que les Anciens avoient pluſieurs *Saltations* où l'on ne danſoit pas.

Les Auteurs qui ont donné la diviſion de la muſique des Anciens, font préſider à leur danſe la muſique hypocritique. Elle étoit la même que les Latins appellent quelquefois la muſique muette. Nous avons dit que ſon nom venoit de celui d'hypocrite, qui ſignifie dans ſon ſens propre un contrefaiſeur. Mais c'étoit le nom le plus ordinaire que les Grecs donnaſſent à leurs Comédiens.

Le lecteur voit déja par le peu que j'ai dit touchant cet art, que les geſtes, dont il enſeignoit la ſignification & l'uſage, n'étoient pas ainſi que ceux de nos Danſeurs le ſont ordinairement, des attitudes & des mouvemens qui ne ſerviſſent que pour la bonne grace. Les geſtes de la danſe antique devoient dire, ils devoient ſignifier quelque choſe. Ils devoient, pour uſer de cette expreſſion, être un diſcours ſuivi. Voici les preuves que j'ai promiſes.

Apulée nous a laiſſé la deſcription d'une répréſentation du jugement de Paris, exécutée par des Comédiens Pantomimes qui jouoient ſans parler, & dont le jeu s'appelloit

loit *Saltatio* (*). Lorſque cet Auteur parle de la démarche de ſes Acteurs ſur le théâtre, il emploie le terme *incedere*, qui ſignifie proprement marcher. En un autre endroit, pour dire que Venus ne déclamoit que des yeux, il dit qu'elle ne danſoit que des yeux. *Et non nunquam ſaltare ſolis oculis.* Auſſi voyons-nous que les Anciens ne vantent preſque jamais les jambes & les pieds des *Saltatores*, ou de leurs Danſeurs. Ce ſont les bras, ce ſont principalement les mains des Danſeurs que les Anciens louent. Une Epigramme de (**) l'Anthologie Grecque reproche à un Acteur qui avoit danſé dans le rôle de Niobé, qu'il ne s'étoit pas remué plus que l'auroit fait le rocher dans lequel Niobé avoit été métamorphoſée, en un mot, qu'il n'étoit pas ſorti de ſa place, & par conſéquent qu'il n'avoit point fait un ſeul pas de danſe. Rien ne convient moins qu'un habillement long à un homme qui danſe à notre maniere. Or nous voyons que les *Saltatores* des Anciens étoient ſouvent vêtus de long. Suétone dit en parlant de Caligula, qui aimoit la *Saltation* avec fureur. „Ce Prince „ayant mandé au Palais pluſieurs perſonnes

(*) Apul. Metam. l. 10.
(**) Anthol. lib. 2.

„des plus considérables de l'Etat, il entra „brusquement vêtu d'un habit à la Grecque, „& qui lui venoit jusques sur les talons, dans „le lieu où ses gens les avoient fait entrer; „& là il fit devant eux, au bruit des instru„mens, les gestes d'un Monologue, après „quoi il se retira sans leur avoir dit un mot". *Magno Tibiarum & scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit, & desaltato cantico abiit.* Velleius Paterculus (*), voulant dire que Plancus un des Officiers Romains attachés au parti de Marc-Antoine, avoit contrefait Glaucus, célébre Pêcheur que les Anciens croyoient avoir été métamorphosé en Triton, quand, après être devenu furieux pour avoir mangé d'une certaine herbe, il se fut précipité dans la mer: Cet Historien écrit que Plancus déguisé en Dieu Marin, & en marchant sur les genoux, avoit *dansé* l'avanture de Glaucus. *Cæruleatus & nudus, caputque redimitus arundine & caudam trahens, genibus innixus, Glaucum saltasset.* Un homme qui auroit dansé sur les genoux, auroit été un sot spectacle.

Ce que dit Quintilien, en parlant de la nécessité d'envoyer les enfans dans les Ecoles où l'on enseignoit l'art de la *Saltation*, suffi-

(*) Lib. hist. secund.

ſuffiroit ſeul pour perſuader que l'art du geſte en étoit la principale partie. Il ne faut pas, dit cet Auteur, avoir honte d'apprendre ce qu'on doit être obligé de faire un jour. D'ailleurs, ajoute-t'il, la chironomie qui proprement ſignifie l'art du geſte, eſt un art connu dès les tems héroïques. Les plus grands hommes de la Grece, & Socrate même l'ont approuvé. Ne voyons-nous pas encore par l'ancienne inſtitution des danſes des Prêtres Saliens, que nos vieux Romains n'ont pas dédaigné cet art? Enfin l'uſage s'en eſt conſervé juſqu'à nous, ſans être blâmé. Mais je veux qu'on quitte ſon maître au ſortir de l'enfance, & qu'on ne retienne de cet exercice que la grace & l'air aiſé dans l'action. Le geſte de l'Orateur doit être très-différent du geſte du *Danſeur* (*). *Et certe, quod facere oporteat, non indignum eſt diſcere, cum præſertim hæc Chironomia, quæ eſt, ut nomine ipſo declaratur, lex geſtus, & ab illis heroïcis temporibus orta ſit, & a ſummis Græciæ viris, & ab ipſo etiam Socrate probata . . . . Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum eſt Sacerdotum nomine durans ad hoc tempus, ſaltatio. Cujus etiam diſciplinæ uſus in noſtram usque ætatem ſine*

(*) Quint. Inſt. lib. prim. cap. 13.

reprehenſione deſcendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur, nec in his ipſis diu. Neque enim geſtum Oratoris componi ad ſimilitudinem ſaltatoris volo, ſed ſubeſſe aliquid ex hac exercitatione.

Cependant Macrobe nous a conſervé le fragment d'une harangue de Scipion l'Emilien, dans laquelle le Deſtructeur de Carthage parle avec chaleur contre des inconvéniens qu'il n'étoit pas facile d'écarter des Ecoles, où l'on enſeignoit l'art du geſte. Nos jeunes gens, dit Scipion, vont dans l'Ecole des Comédiens apprendre à réciter, exercice que nos Ancêtres regardoient comme une profeſſion d'eſclave. Il y a plus, des garçons, des filles de condition fréquentent les Ecoles où l'on enſeigne l'art de la *Saltation*. En quelle compagnie s'y trouvent-ils (*)? *Eunt in ludum hiſtrionum, diſcunt cantare, quod majores noſtri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum ſaltatorium inter Cinædos, virgines puerique ingenui.* On peut voir encore dans l'Oraiſon de Cicéron pour Murena, à qui Caton avoit reproché d'être un *Danſeur*, que l'uſage de la *Saltation* n'étoit toléré dans les hommes graves, qu'à la faveur de bien des circonſtances.

Reve-

(*) Macrob. Saturn. lib. 3. cap. 8.

Revenons à Quintilien. Cet Auteur dit encore, dans un autre endroit, qu'il ne faut pas qu'un Orateur prononce comme un Comédien, ni qu'il faſſe ſes geſtes comme un *Danſeur* (*). *Non Comœdum in pronuntiatione, non ſaltatorem in geſtu facio.* Voici, ſuivant les apparences, une de ſes raiſons.

Les geſtes que l'art, appellé *Saltatio*, enſeignoit, n'étoient point toujours des geſtes ſervans uniquement à donner bonne grace; & s'il eſt permis de s'expliquer ainſi, des geſtes vuides de ſens, mais ſouvent des geſtes qui devoient ſignifier quelque choſe intelligiblement, des geſtes qui devoient parler. Or les geſtes ſignificatifs ſont de deux eſpéces. Les uns ſont des geſtes naturels, & les autres ſont des geſtes artificiels.

Les geſtes naturels ſont ceux dont on accompagne naturellement ſon diſcours, & dont on ſe ſert en parlant. Ce geſte, qui, pour uſer d'une expreſſion poëtique, parle aux yeux, donne bien plus de force au diſcours. Il anime à la fois, & la perſonne même qui parle, & celle qui écoute. Qu'on empêche un homme vif de geſticuler en parlant, ſon expreſſion devient languiſſante, & le feu de ſon éloquence

(*) Quint. lib. prim. cap. 14.

quence s'éteint? D'un autre côté, l'Orateur que nous voyons & que nous entendons en même tems, nous remue bien davantage, que celui dont nous entendons la voix, mais dont nous ne voyons pas les geſtes. Mais il eſt rare que le geſte naturel ſignifie quelque choſe diſtinctement, quand on le fait ſans parler. Cela n'arrive même qu'en deux cas. En premier lieu, cela arrive, lorſque le geſte naturel ſignifie une *affection*, comme un mal de tête ou de l'impatience. Mais le geſte naturel ne ſuffit pas même alors pour donner à connoître les circonſtances de cette affection. En ſecond lieu, le geſte naturel ſignifie quelque choſe ſans le ſecours de la parole, lorſqu'on reconnoît ce geſte pour être la même démonſtration qui accompagne ordinairement une certaine phraſe. Alors on ſuppoſe que celui qui fait ce geſte, y joint l'intention de dire ce qu'on dit ordinairement en faiſant cette démonſtration. Le geſte des peuples qui ſont à notre Midi, étant plus marqué que le nôtre, il eſt beaucoup plus facile de comprendre ſon langage, quand on le voit ſans rien entendre, qu'il ne l'eſt de concevoir en une pareille circonſtance, ce que notre geſte ſignifie. Mais ces geſtes naturels n'ont encore qu'une ſignification toujours imparfaite, & même équivoque le plus ſouvent. Ainſi

Ainſi l'homme qui veut exprimer diſtinctement, ſans parler, une autre choſe qu'une affection, eſt obligé d'avoir recours à ces démonſtrations & à ces geſtes artificiels, qui ne tirent pas leur ſignification de la nature, mais bien de l'inſtitution des hommes. La preuve qu'ils ne ſont que des ſignes artificiels, c'eſt que, comme les mots, ils ne ſont entendus que dans un certain pays. Les plus ſimples de ces geſtes ne ſignifient que dans une certaine contrée, & l'on ſe ſert ailleurs de ſignes différens pour dire la même choſe. Par exemple, le geſte de la main dont on ſe ſert en France pour appeller quelqu'un, n'eſt pas le geſte dont on ſe ſert en Italie pour le même uſage. Le François fait ſigne à ceux qu'il veut appeller, de s'approcher de lui, en levant la main droite, dont les doigts ſont tournés en haut, & en la ramenant pluſieurs fois vers ſon corps; au lieu que l'Italien, pour faire le même ſigne, baiſſe la main droite, dont les doigts ſont tournés vers la terre. En différens pays on ſalue différemment. Les démonſtrations & les geſtes dont ſe ſert un homme qui ne veut pas, ou qui ne peut point parler, ne ſont donc pas les mêmes préciſément dont on ſe ſert en parlant. Celui qui

veut

veut dire par signes, & sans proférer aucune parole, mon pere vient de mourir, est obligé de suppléer par des signes étudiés & différens de ceux qu'il employeroit en prononçant, aux paroles qu'il ne dit pas. Ces signes peuvent s'appeller des gestes artificiels, & en suivant l'esprit de la Logique, *des gestes d'institution.* On sait que la Logique divise tous les signes en deux genres, qui sont les signes naturels & les signes d'institution. La fumée, dit-elle, est le signe naturel du feu; mais la Couronne n'est qu'un signe d'institution, un emblême de la Royauté. Ainsi l'homme qui se bat la poitrine, fait un geste naturel qui marque un saisissement. Celui qui décrit, en gesticulant, un front ceint du diadême, ne fait qu'un geste d'institution qui signifie une tête couronnée.

Quoiqu'on joignît sur le théâtre la parole avec le geste dans les représentations ordinaires, l'art du geste étoit néanmoins enseigné dans les Ecoles comme un art qui montroit à s'exprimer, même sans parler. Ainsi l'on peut croire que les Professeurs qui l'enseignoient, suggéroient non-seulement tous les moyens imaginables de se faire entendre à l'aide du geste naturel, mais qu'ils mon-

montroient encore comment on pouvoit dire ſa penſée en ſe ſervant des geſtes d'inſtitution pour l'exprimer. L'Orateur qui parloit, n'avoit pas beſoin d'employer ces geſtes artificiels pour ſe faire entendre. D'ailleurs il eſt comme impoſſible que pluſieurs de ſes geſtes ne fuſſent incompatibles avec la décence qu'il devoit garder dans ſa déclamation. Voilà, ſuivant mon ſentiment, la raiſon pour laquelle Quintilien défend ſi ſouvent à ſon Orateur d'imiter la geſticulation des Danſeurs ou des *Saltatores*.

Ce que dit Quintilien dans un autre endroit, ſemble rendre ma conjecture une choſe certaine. Tous les geſtes dont je viens de faire mention, c'eſt Quintilien même qu'on entend, partent naturellement avec la parole. Mais il y a une autre eſpéce de geſtes qui ne ſignifient que parce qu'ils décrivent la choſe qu'on veut exprimer par leur moyen. Tel eſt le geſte répréſentant l'action d'un Médecin qui tâte le poux, & dont on ſe ſert pour ſignifier un malade. Rien n'eſt plus vicieux dans un Orateur, ajoute Quintilien, que d'employer dans ſa déclamation des geſtes de cette eſpéce. La déclamation de l'Orateur doit être entierement diffé-

différente de celle du *Danſeur*. L'Orateur doit aſſortir ſon geſte avec le ſentiment qu'il exprime, & non pas avec la ſignification particuliere du mot qu'il prononce. Nous voyons même, continue notre Auteur, que les Comédiens qui veulent jouer avec décence, s'aſſujettiſſent à l'obſervation de ce précepte; c'eſt-à-dire, qu'ils n'employent pas, ou du moins qu'ils n'employent que rarement dans leur déclamation des geſtes d'inſtitution. *Et ii quidem, de quibus ſum locutus, cum ipſis vocibus naturaliter exeunt geſtus. Alii ſunt, qui res imitatione ſignificant, ut ſi ægrotum, tentantis venas Medici ſimilitudine oſtendas; quod geſtus quam longiſſime in oratione fugiendum. Abeſſe enim plurimum a ſaltatore debet Orator, ut ſit geſtus ad ſenſum magis quam ad verba accommodatus, quod etiam hiſtrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.* (*)

Cicéron avoit déja dit à peu près la même choſe que Quintilien. Cicéron veut bien qu'un homme qui ſe deſtine à parler en public, tâche d'acquérir la grace & l'air aiſé de Roſcius; mais il ne veut pas que cet homme moule ſon geſte ſur le geſte qu'on enſei-

(*) Quint. lib. 10. cap. 3.

enſeignoit aux gens de théâtre. (*) *Quis neget, opus eſſe Oratori in hoc oratorio motu ſtatuque Roſcii geſtu & venuſtate? Tamen nemo ſuaſerit ſtudioſis dicendi adoleſcentibus in geſtu diſcendo hiſtrionum more elaborare.* Apparemment que la plupart des Comédiens ne faiſoient pas comme ceux que Quintilien appelle, *Hiſtriones paulo graviores.* Pluſieurs Hiſtrions aimoient mieux ſe ſervir des geſtes d'inſtitution que des geſtes naturels, parce que les geſtes d'inſtitution leur paroiſſoient plus propres à faire rire. Ils penſoient que ces geſtes rendoient l'action plus animée. Cependant les gens de bon goût déſapprouvoient cette pratique. Cicéron dit que ce qui leur plait davantage dans le jeu des Comédiens, ce ſont les geſtes ſimples & naturels. Les Comédiens déplaiſent, ajoute-t'il, lorſqu'ils font des geſtes ineptes, ce qui leur arrive quelquefois. (**) *Nam & Paleſtrici motus ſæpe ſunt odioſiores, & hiſtrionum nonnulli geſtus inepti non vacant offenſione, & in utroque*

(*) Cic. de Orat. lib. prim.

(**) Cic. de Offic. lib. prim.

utroque genere, quæ sunt recta & simplicia, laudantur.

On trouve une description curieuse de l'art du geste dans une Lettre que Cassiodore écrivit à Albinus, pour lui donner la commission de faire décider par le peuple, qui de Thodoron ou de Halandius étoit le meilleur Acteur. Il étoit question d'avancer le plus habile. Nos Ancêtres, dit Cassiodore, ont appellé *Musique muette* celui des arts musicaux, qui montre à parler, sans ouvrir la bouche, à dire tout avec les gestes, & qui enseigne même à faire entendre par certains mouvemens des mains, comme par différentes attitudes du corps, ce qu'on auroit bien de la peine à faire comprendre par un discours suivi, ou par une page d'écriture. (*) *Hanc partem musicæ disciplinæ mutam majores nostri nominaverunt, scilicet quæ ore clauso manibus loquitur, & quibusdam gesticulationibus facit intelligi, quod vix narrante lingua aut scripturæ textu possit agnosci.* Je crois cependant que les gestes d'institution ne signifioient pas toujours bien distinctement ce qu'on vouloit leur faire dire, quoiqu'on observât, en les instituant, une espéce d'allusion aux choses

(*) Variar. Epist. lib. prim. ep. 20.

ſes qu'ils dérivoient. *Mimus hallucinatur*, dit Apulée. (*) Nous verrons par ce que ſaint Auguſtin dit des Pantomimes, que le rapport qui étoit entre le geſte & la choſe ſignifiée, n'étoit pas ſi bien marqué, qu'on pût toujours la deviner ſans interprête, lorſqu'on n'avoit pas appris le langage de la danſe antique.

Les Orientaux ont encore aujourd'hui pluſieurs danſes ſemblables à celles que décrit Caſſiodore. Toutes les relations, principalement celles de la Perſe, parlent de ces danſes. Les Etats de l'Aſie ont toujours été auſſi ſujets que les Etats de l'Europe aux révolutions politiques; mais il ſemble que les Etats de l'Aſie ayent été moins ſujets que les Etats de l'Europe, aux révolutions morales. Dans l'Aſie, les coutumes, la maniere de ſe vêtir, enfin les uſages nationaux, n'ont jamais été auſſi ſujets aux changemens qu'ils l'ont été, & qu'ils le ſont encore dans les parties Occidentales de l'Europe.

Nous voyons que les Anciens appelloient indiſtinctement la même perſonne, *Danſeur & faiſeur de geſtes*, parce que la *Saltation* étoit le genre, & l'art du geſte, l'eſpece. L'Orateur Hortenſius, le contem-

 porain

(*) Flor. lib. 3.

porain & le rival de Cicéron, étoit dans ſes manieres & dans la façon de ſe mettre, ce que nous appellons précieux. On diſoit de lui, qu'après avoir été longtems un Comédien, il étoit devenu une Comédienne, une faiſeuſe de geſtes, & on ne l'appelloit plus que Dyoniſia. C'étoit le nom d'une célébre danſeuſe, ajoute Aulugelle, qui fait ce récit. (*) *Torquatus non jam hiſtrionem eſſe Hortenſium diceret, ſed geſticulariam, Dyoniſiamque eum notiſſimæ Saltatriculæ nomine appellaret.* D'un autre côté, l'action du Comédien s'appelloit auſſi geſticulation, comme on peut le voir dans le récit de l'avanture du Poëte Andronicus. Ainſi non-ſeulement on diſoit auſſi *danſer*, pour dire faire des geſtes, mais on diſoit auſſi *danſer*, pour dire jouer la Comédie. *Saltare & geſtum agere*, s'employent ſi bien indiſtinctement, qu'on diſoit danſer une piéce Dramatique, pour dire la réciter ſur le théâtre; & cela, non ſeulement en parlant des répréſentations des Pantomimes, qui jouoient ſans ouvrir la bouche, comme nous le dirons tantôt, mais même en parlant des répréſentations des Tragédies ou des Comédies ordinaires, dans laquelle la récitations des

(*) Aul. Gell. Noct. Attic. l. pr. cap. 9.

des vers faiſoit une partie de l'exécution de la piéce.

Quand vous m'écrivez, dit Ovide à un ami qui lui mandoit que la Médée, ou quelque autre piéce de la compoſition de ce Poëte étoit fort ſuivie, *que le théâtre eſt plein, lorſqu'on y danſe notre piéce, & qu'on y applaudit à mes vers.*

Carmina cum pleno ſaltari noſtra theatro,
Verſibus & plaudi ſcribis, amice, meis. (*)

Aulugelle, pour dire que dans les tems antérieurs à ceux dont il parle, l'Acteur qui prononçoit, faiſoit auſſi les geſtes, dit que ceux qui chantoient de ſon tems ſans ſe remuer, danſoient autrefois en chantant. (**) *Saltabundi autem canebant, quæ nunc ſtantes canunt.*

Juvenal nous apprend que l'Ecuyer tranchant qui coupoit la viande ſur les bonnes tables, les coupoit en *danſant.* On peut bien couper la viande en geſticulant, mais non pas danſant à notre maniere. D'ailleurs ce Poëte ajoute en plaiſantant, qu'il y a du mérite à couper la poularde & le liévre avec un geſte varié & propre à chaque opération.

(*) Ovid. Triſt. 5. Eleg. 7.
(**) Aul. Gell. lib. 20. c. 2.

ration. Il y avoit à Rome des Ecoles particulieres pour cette espéce de *Saltation.*

Structorem interea, ne qua indignatio desit,
Saltantem spectа & chironomonta volanti
Cultello, donec peragas dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores & quo gallina secetur. (*)

Enfin Aristides Quintilianus, après avoir parlé de l'amitié de Cicéron pour Roscius, qui charmoit Cicéron par son exactitude à suivre la mesure, & par l'élégance de son geste, appelle ce Comédien célébre un Danseur. Il le nomme *Orchestam* en Grec, c'est-à-dire *Saltatorem* en Latin. Nous verrons même par un passage de Cassiodore, que le mot Grec avoit été latinisé. En effet, quoique Roscius parlât souvent sur la scène, c'est néanmoins par le geste que Cicéron le loue presque toujours. Lorsqu'il le loue dans son Oraison pour Archias, c'est par le geste qu'il le vante. *Ergo ille corporis motu tantum amorem sibi conciliarat a nobis omnibus.*

Cicéron disputoit même quelquefois avec Roscius, à qui exprimeroit mieux la même

(*) Juven. Sat. 5.

me penſée en pluſieurs manieres différentes, chacun des contendans ſe ſervant des talens dans leſquels il excelloit particulierement. Roſcius rendoit donc par un jeu muet le ſens de la phraſe que Cicéron venoit de compoſer & de réciter. On jugeoit enſuite lequel des deux avoit réuſſi le mieux dans ſa tâche. Cicéron changeoit enſuite les mots ou le tour de la phraſe, ſans que le ſens du diſcours en fût énervé; & il falloit que Roſcius à ſon tour rendît le ſens par d'autres geſtes, ſans que ce changement affoiblît l'expreſſion de ſon jeu muet. (*) *Et certe ſatis conſtat, contendere eum cum hiſtrione ſolitum, utrum ille ſæpius eandem ſententiam variis geſtibus efficeret, an ipſe per eloquentiæ copiam ſermone diverſo pronuntiaret*, dit Macrobe, en parlant de Cicéron & de Roſcius.

En voilà ſuffiſamment ſur l'art de la Saltation conſidéré dans toute ſon étendue. On voit bien par ce que nous en avons dit, que les Anciens mettoient en pratique ces leçons dans le cérémonies religieuſes, à table & en d'autres occaſions. Mais notre ſujet ne demande pas que nous ſuivions la Salta-

(*) Macrob. Saturn. lib. 2. cap. 10.

tion dans tous les usages qu'ils en faisoient. Parlons encore de *Saltation théatrale* en particulier.

SECTION XIV.

De la Danse, ou de la Saltation *théatrale. Comment l'Acteur qui faisoit les gestes, pouvoit s'accorder avec l'Acteur qui récitoit. De la Danse des Chœurs.*

L'art du geste convenable à la déclamation théatrale, étoit partagé en trois méthodes. Il étoit subdivisé en trois arts différens. (*) La premiere méthode enseignoit l'*Emélie*, ou le geste propre à la déclamation tragique. On appelloit *Cordax* le recueil des gestes propres à la déclamation des Comédies, *& Sicinis* celui qui étoit propre à la récitation des piéces dramatiques que les Anciens appelloient des Satyres. Les personnages qui récitoient dans ces trois genres de Poësies, faisoient plusieurs gestes qui étoient propres spécialement à chaque genre.

Lucien

(*) Athen. lib. prim.

Lucien dit néanmoins dans ſon Traité de la danſe, qu'en exécutant les piéces comiques, on mêloit ſouvent les geſtes propres à la ſatyre, avec les geſtes propres à la Comédie, le *Sicinis* avec le *Cordax*.

Comment, dira-t'on, les Anciens avoient-ils pu venir à bout de rédiger ces méthodes par écrit, & de trouver des notes & des caracteres qui exprimaſſent toutes les attitudes & tous les mouvemens du corps. Je n'en ſai rien, mais la Corégraphie de Feuillée dont j'ai déja parlé, montre ſuffiſamment que la choſe étoit poſſible. Il n'eſt pas plus difficile d'apprendre par des notes quels geſtes il faut faire, que d'apprendre par des notes quels pas, quelles figures il faut former. C'eſt ce qu'enſeigne très-bien le livre de Feuillée.

Quoique le geſte ne ſoit pas réduit en art parmi nous, quoique nous n'ayons pas approfondi cette matiere, & par conſéquent diviſé les objets autant que les Anciens l'avoient fait, nous ne laiſſons pas de ſentir que la Tragédie & la Comédie ont des geſtes qui leur ſont propres ſpécialement. Les geſtes, les attitudes, les maintien & la contenance de nos Acteurs qui récitent une Tragédie, ne ſont pas les mêmes que ceux des

Acteurs qui jouent une Comédie. Nos Acteurs guidés par l'inſtinct, nous font ſentir les principes ſur leſquels les Anciens avoient fondé la diviſion de l'art du geſte théatral, & l'avoient partagé en trois méthodes. Comme le dit Cicéron, la nature a marqué à chaque paſſion, à chaque ſentiment ſon expreſſion ſur le viſage, ſon ton & ſon geſte particulier & propre. (*) *Omnis enim motus animi ſuum quemdam a natura habet vultum, & ſonum & geſtum.* Les paſſions que la Tragédie traite le plus ordinairement, ne ſont point celles que la Comédie traite le plus communément.

Dans le chapitre où Quintilien parle avec plus d'étendue qu'ailleurs, du geſte convenable à l'Orateur, on trouve bien des choſes qui font voir que de ſon tems les Comédiens avoient des Ecoles particulieres où l'on enſeignoit l'art du geſte propre au théâtre. Quintilien y détourne quelquefois ſon diſciple de ſuivre ce que les Comédiens enſeignoient ſur certains détails. Quelquefois il les cite comme de bons maîtres. Ceux qui enſeignent l'art de la ſcène, dit-il, dans un autre endroit du même chapitre, trouvent que le geſte qu'on fait de la tête ſeule, eſt un

(*) Cic. de Or. l. 3.

un mauvais geſte. (*) *Solo capite geſtum facere, ſcenici quoque doctores vitioſum putarunt.* On voit même que ces Profeſſeurs avoient ce qu'on appelle les termes de l'art. Quintilien, en parlant de la contenance qu'un Orateur, ſur qui tous les yeux des Auditeurs ſont déja tournés, quoiqu'il n'ait pas encore commencé à parler, doit tenir durant un tems avant que d'ouvrir la bouche, dit que les Comédiens appellent en leur ſtyle ce ſilence étudié, des retardemens. (**) *In hac cunctatione ſunt quædam non indecentes, ut vocant ſcenici, moræ.*

Comme les gens de théâtre ne devoient guéres ſe ſervir de cette eſpéce de geſte que nous avons appellés geſtes d'inſtitution; en un mot, comme leur *Saltation* étoit d'une eſpéce particuliere, il étoit naturel qu'ils euſſent des Ecoles & des Profeſſeurs à part. D'ailleurs il falloit qu'ils ſuſſent un art qui leur étoit particulier, je veux dire celui de faire tomber leur geſte en cadence avec la récitation du *Chantre*, qui parloit quelquefois pour eux. Je vais tâcher d'expliquer encore plus intelligiblement que je ne l'ai fait juſques-ici, comment ils en venoient à bout, &

(*) Quint. lib. 10. cap. 3.
(**) Ibid.

& comment l'action de celui qui gesticuloit, pouvoit s'unir avec la prononciation de celui qui parloit. J'ai dû attendre que mon lecteur se fût mis peu à peu au fait pour lui faire lire cette derniere explication, au hasard de tomber dans quelques redites.

Le lecteur se souviendra de ce que nous avons déja dit, que la musique Hypocritique présidoit à la *Saltation*. Or la musique, dit Quintilien, regle les mouvemens du corps, comme elle regle la progression de la voix. (*) *Numeros musice duplices habet, in vocibus & in corpore.* Ainsi la musique Hypocritique enseignoit à suivre la mesure en faisant les gestes, comme la Musique Métrique enseignoit à la suivre en récitant. La musique Hypocritique s'aidoit de la musique Rithmique, car les arts musicaux ne pouvoient point avoir chacun son district si bien séparé, qu'ils ne se retrouvassent quelquefois dans la même leçon. Il falloit souvent qu'un art musical empruntât le secours d'un autre. Voilà déja quelque chose.

L'Acteur qui récitoit, & l'Acteur qui faisoit les gestes, étoient donc obligés de suivre une même mesure, dont l'un & l'autre devoient également observer les tems. Nous avons

(*) Quint. l. pr. cap. 10.

avons vu dans Quintilien (*), qu'on tâchoit d'établir une proportion entre les geſtes & les mots que diſoit l'Orateur, de maniere que ſon action ne fût ni trop fréquente, ni trop interrompue. On peut croire que cette idée venoit de ce que l'Acteur qui récitoit ſur le théâtre, ne devoit dire qu'un certain nombre de mots, tandis que l'autre Acteur chargé de la geſticulation, faiſoit un certain geſte. Le premier devoit dire apparemment un plus grand nombre de mots, lorſque le ſecond faiſoit un autre geſte. Quoiqu'il en ſoit, il eſt toujours conſtant que l'un & l'autre ſuivoient les tems d'une même meſure battue par le même homme, qui avoit ſous les yeux les vers qui ſe récitoient, & dont les ſyllabes marquoient les tems, comme on l'a vu. Au-deſſus de ces vers on avoit écrit en notes les geſtes que devoient faire les Hiſtrions meſure par meſure. Le rithme muſical, dit Ariſtides Quintilianus (**), regle auſſi-bien le geſte que la récitation des vers.

Quoiqu'il en ait été, nous ſavons que les Acteurs, dont il eſt queſtion, s'accordoient bien. Séneque dit qu'on voit avec étonnement

(*) Voyez la ſeconde Section de la troiſiéme Partie.

(**) Ariſt. de Muſic.

ment sur la scène que le geste des Comédiens habiles atteint la parole, & qu'il la joint pour ainsi dire, malgré la vîtesse de la langue. *Mirari* (*) *solemus scenæ peritos, quod in omnem significationem rerum & effectuum parata illorum est manus, & verborum velocitatem gestus assequitur.* Certainement Sénèque n'entend point parler ici d'un homme qui parle & qui fait les gestes en même tems. Il n'y a rien de moins admirable que de voir son geste aller aussi vîte que sa prononciation. La chose arrive naturellement. Elle ne peut-être admirable, que lorsque c'est un Acteur qui parle, & un autre Acteur qui fait les gestes.

Nous voyons encore qu'un Comédien qui faisoit un geste hors de mesure, n'étoit pas moins sifflé que celui qui manquoit dans la prononciation d'un vers (**). *Histrio si paululum se moveat extra numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba una longior aut brevior, exsibilatur & exploditur.* Lucien dit de même, qu'un geste hors de mesure, passoit pour une faute capitale dans un Acteur. C'est ce qui avoit donné lieu au proverbe Grec, *faire un soléciſme avec la main.*

L'art

(*) Séneq. Ep. 121.
(**) Cic. in Parad.

L'art de la ſaltation eſt perdu, & il ſeroit téméraire d'entreprendre de deviner tous les détails d'une pratique perfectionnée par l'expérience & par les réflexions de vingt mille perſonnes. Ce qui eſt de certain, c'eſt que le peuple voyoit bien quand on y manquoit. Il eſt vrai que l'habitude d'aſſiſter aux ſpectacles, l'avoit rendu ſi délicat qu'il trouvoit à redire même aux inflexions & aux accords faux, lorſqu'on les répétoit trop ſouvent, quoique ces accords produiſent un bon effet, lorſqu'ils ſont ménagés avec art (*). *Quanto molliores ſunt & delicatiores in cantu flexiones & falſæ voculæ quam certæ & ſeveræ, quibus tamen non modo auſteri, ſed ſi ſæpius fiant, multitudo ipſa reclamat.*

Pour en revenir à l'art du geſte, on ne ſauroit guéres douter que les Comédiens des Anciens n'excellaſſent dans cette partie de la déclamation. Ils avoient de grandes diſpoſitions naturelles pour y réuſſir, à en juger par leurs compatriotes, qui ſont nos contemporains. Ces Acteurs s'appliquoient beaucoup à leur profeſſion, comme nous le dirons tantôt, & s'ils manquoient, ou s'ils ſe négligeoient, les ſpectateurs qui étoient capables d'en juger, avoient le ſoin de les redreſſer.

(*) Cic. de Orat. lib. I.

dreſſer. Auſſi Tertullien, dit-il, que ce geſte étoit auſſi ſéduiſant que le diſcours du ſerpent qui tenta la premiere femme (*). *Ipſe geſtus colubrina vis eſt.*

Si les Critiques qui ont voulu cenſurer ou éclaircir la Poëtique d'Ariſtote, euſſent fait attention à la ſignification de *Saltatio*, ils n'auroient pas trouvé ſi biſarre que les chœurs des Anciens *danſaſſent*, même dans les endroits les plus triſtes des Tragédies. Il eſt facile de concevoir que ces danſes n'étoient autre choſe que les geſtes & les démonſtrations que les perſonnages des chœurs faiſoient pour exprimer leurs ſentimens, ſoit qu'ils parlaſſent, ſoit qu'ils témoignaſſent par un jeu muet, combien ils étoient touchés de l'événement auquel ils devoient s'intéreſſer. Cette déclamation obligeoit ſouvent les chœurs à marcher ſur la ſcène; & comme les évolutions que pluſieurs perſonnes font en même tems, ne ſe peuvent faire ſans avoir été concertées auparavant, quand on ne veut pas qu'elles dégénerent en une troupe qui ſe preſſe, les Anciens avoient preſcrit certaines régles aux démarches des chœurs. Ce ſont ces évolutions réglées, pour ainſi dire, leſquelles ont beaucoup aidé à faire prendre aux Critiques

(*) Tertull. de Spect.

ques la *Saltation* des chœurs, pour des ballets à notre mode.

Les chœurs avoient d'abord des maîtres particuliers qui leur enſeignoient leurs rôles; mais le Poëte Eſchile (*) qui avoit beaucoup étudié l'art des repréſentations théatrales, entreprit de les inſtruire lui-même, & il ſemble que ſon exemple ait été ſuivi par les autres Poëtes de la Grece.

On ne doit pas donc ſe faire l'idée du ſpectacle que ces chœurs donnoient ſur le théâtre d'Athénes & ſur celui de Rome, par le ſpectacle que nous imaginons que nous verrions ſur nos théâtres, ſi l'on y faiſoit déclamer des chœurs. Nous nous figurons d'abord les chœurs immobiles de l'Opera, compoſés de ſujets dont la plupart ne ſavent point même marcher, rendre ridicules par une action gauche les ſcènes les plus touchantes. Nous nous repréſentons les chœurs de la Comédie compoſés de Gagiſtes & des plus mauvais Acteurs, qui jouent très-mal un rôle auquel ils ne ſont point accoutumés. Mais les chœurs des Tragédies anciennes étoient exécutés par de bons Acteurs bien exercés; & la dépenſe qui ſe faiſoit pour les repréſenter, étoit

(*) Athen. lib. prim.

étoit même si grande, que les Athéniens avoient ordonné par un réglement particulier que les Magistrats en feroient les frais.

Qu'on se représente donc, pour se faire une juste idée de ces chœurs, un grand nombre d'Acteurs excellens, répondans à un personnage qui leur adresse la parole. Qu'on se représente chacun des Acteurs du chœur, faisant les gestes & prenant les attitudes convenables à ce qu'il vouloit exprimer actuellement, & propres encore au caractere particulier qu'on lui avoit donné. Qu'on se figure le vieillard, l'enfant, la femme & le jeune homme des chœurs témoignans, ou leur joie, ou leur affliction, ou leurs autres passions, par des démonstrations propres & particulieres à leur âge, comme à leur sexe. Il me semble qu'un pareil spectacle n'étoit pas la scène la moins touchante d'une Tragédie. Aussi voyons-nous (*) qu'un des chœurs d'Eschile fit accoucher plusieurs femmes grosses dans le théâtre d'Athénes. Cet événement fut même cause que les Athéniens réduisirent à quinze ou vingt personnes le nombre des Acteurs de ces chœurs terribles, qui avoient été composés quelquefois de cinquante

(*) Dans la Tragédie des Euménides.

te perſonnages. Quelques endroits des Opera nouveaux, où le Poëte fait adreſſer la parole au chœur par un principal perſonnage, à qui le chœur répond quelques mots, ont plu beaucoup, quoique les Acteurs du chœur ne déclamaſſent point. Je m'étonne que cette imitation des Anciens, qu'on me permette un jeu de mots, n'ait point eu d'imitateurs.

Enfin l'on a vu des chœurs qui ne parloient pas, & qui ne faiſoient qu'imiter le jeu muet des chœurs de la Tragédie antique, réuſſir ſur le théâtre de l'Opera, & même y plaire beaucoup, tant qu'ils y ont été exécutés avec quelque attention. J'entends parler de ces ballets preſque ſans pas de danſe, mais compoſés de geſtes, de démonſtrations; en un mot d'un jeu muet, & que Lulli avoit placés dans la pompe funébre de Pſyché, dans celle d'Alceſte, dans le ſecond acte de Théſée où le Poëte introduit des vieillards qui danſent, dans le ballet du quatriéme acte d'Atys, & dans la premiere ſcène du quatriéme acte d'Iſis, où Quinault fait venir ſur le théâtre les habitans des Régions Hyperborées. Les demi-chœurs dont je parle, qu'on excuſe mon expreſſion, donnoient un ſpectacle intéreſſant, lorſque Lulli les faiſoit

exécuter par dès Danſeurs qui lui obéïſſoient, & qui oſoient auſſi peu faire un pas de danſe, lorſqu'il le leur avoit défendu, que manquer à faire le geſte qu'ils devoient faire, & à le faire encore dans le tems preſcrit. Il étoit facile, en voyant exécuter ces danſes, de comprendre comment la meſure pouvoit régler le geſte ſur les Théâtres des Anciens. L'homme de génie dont je viens de parler, avoit conçu par la ſeule force de ſon imagination, que le ſpectacle pouvoit tirer du pathétique, même de l'action muette des chœurs, car je ne penſe pas que cette idée lui fût venue par la voye des écrits des Anciens, dont les paſſages qui regardent la danſe des chœurs, n'avoient pas encore été entendus, comme nous venons de les expliquer.

Lulli faiſoit une ſi grand attention ſur les ballets dont il s'agit ici, qu'il ſe ſervoit, pour les compoſer, d'un maître de danſe particulier, nommé d'Olivet. Ce fut lui, & non pas des Broſſes ou Beauchamps, dont Lulli ſe ſervoit pour les ballets ordinaires, qui compoſa les ballets de la pompe funébre de Pſyché & de celle d'Alceſte. Ce fut encore d'Olivet qui fit le ballet des vieillards de Théſée, des ſonges funeſtes d'Atys & des Trembleurs d'Iſis, Ce dernier étoit compoſé unique-

quement des geſtes & des démonſtrations de gens que le froid ſaiſit. Il n'y entroit point un ſeul pas de notre danſe ordinaire. On remarquera encore que ces ballets qui plurent dans le tems, étoient exécutés par des Danſeurs très-novices dans le métier que Lulli leur faiſoit faire. Je reviens à mon ſujet.

SECTION XV.

Obſervations concernant la maniere dont les piéces Dramatiques étoient repréſentées ſur le Théâtre des Anciens. De la paſſion que les Grecs & les Romains avoient pour le Théâtre, & de l'étude que les Acteurs faiſoient de leur art, & des récompenſes qui leur étoient données.

L'imagination ne ſupplée pas au ſentiment. Ainſi comme nous n'avons pas vu repréſenter des piéces de théâtre, dans leſquelles un Acteur récitoit, tandis qu'un autre faiſoit des geſtes, je crois que nous aurions tort de louer, & encore plus de tort de blâmer déciſivement le partage de la déclamation que faiſoient les Anciens. J'ai déja dit, pourquoi

l'on n'y sentoit pas le ridicule que nous y concevons d'abord. Nous ignorons encore quels agrémens les circonstances & l'habileté des Acteurs pouvoient prêter à ce spectacle. Plusieurs Savans du Nord, qui, sur la foi d'une exposition, avoient décidés que nos Opera ne pouvoient être qu'un spectacle ridicule, & propre seulement pour amuser des enfans, ont changé d'avis après en avoir vu quelques représentations. L'expérience les avoit convaincus de ce qu'elle seule peut persuader, c'est qu'une mere qui pleure en musique la perte de ses enfans, ne laisse point d'être un personnage capable d'attendrir & de toucher sérieusement.

Les Marionnettes où la déclamation est partagée, nous amusent, quoique l'action n'y soit exécutée que par une espéce d'automate. Il ne faut pas dire que ce spectacle puérile nous divertit, parce que le ridicule de l'exécution s'y trouve parfaitement bien assorti avec le ridicule du sujet. L'Opera des Bamboches, de l'invention de la Grille, & qui fut établi à Paris vers l'année 1674, attira tout le monde durant deux hyvers; & ce spectacle étoit un Opera ordinaire, avec la différence que la partie de l'action s'exécutoit par une grande Marionnette, qui faisoit sur le

le théâtre les geſtes convenables aux récits que chantoit un Muſicien, dont la voix ſortoit par une ouverture ménagée dans le plancher de la ſcène. J'ai vu en Italie des Opera repréſentés de cette maniere, & perſonne ne les trouvoit un ſpectacle ridicule. Les Opera qu'un Cardinal illuſtre ſe plaiſoit à faire exécuter de cette maniere-là, quand il étoit encore jeune, plaiſoient même beaucoup, parce que les Marionnettes qui avoient près de quatre pieds de hauteur, approchoient du naturel. Qui nous peut déterminer à croire que ces mêmes ſpectacles auroient déplu, ſi des Acteurs excellens, & que nous euſſions été déja dans l'habitude de voir jouer avec un maſque, avoient bien exécuté la partie de la geſticulation qu'une Marionnette ne pouvoit qu'exécuter très-mal.

La conduite & les écrits des Romains ſont un aſſez bon témoignage qu'ils n'étoient pas un peuple d'inſenſés. Lorſque les Romains ſe déterminerent pour le genre de la déclamation, où le geſte & la prononciation s'exécutoient ſouvent par des Acteurs différens; ils connoiſſoient depuis plus de ſix-vingt ans la maniere naturelle de réciter qui eſt la nôtre. Ils la quitterent cependant pour l'autre bien plus compoſée.

D'ailleurs la dépense immense que les Grecs & les Romains faisoient pour la représentation des piéces dramatiques, nous est un bon garant de l'attention qu'ils y donnoient. Or cette attention continuée durant huit cens ans (les théâtres furent encore ouverts à Rome durant huit siécles après l'avanture de Livius Andronicus,) n'auroit-elle pas été suffisante pour désabuser les Romains de l'usage de partager la déclamation entre deux Acteurs, si cet usage eût été aussi mauvais qu'on est porté à le croire par un premier mouvement. Il faut donc se défier de ce premier mouvement, autant que les personnes sages se défient de celui qui porte à désapprouver d'abord les modes & les coutumes des pays étrangers.

La représentation de trois Tragédies de Sophocle, coûta plus aux Athéniens que la guerre du Péloponese. On sait les dépenses immenses des Romains pour élever des théâtres, des amphithéâtres & des cirques, même dans les villes des Provinces. Quelques-uns de ces bâtimens qui subsistent encore dans leur entier, sont les monumens les plus précieux de l'Architecture antique. On admire même les ruines de ceux qui sont tombés. L'Histoire Romaine est encore remplie de faits qui prouvent la passion démesurée du peuple pour

pour les ſpectacles, & que les Princes & les particuliers faiſoient des frais immenſes pour la contenter. Je ne parlerai donc ici que du payement des Acteurs. Macrobe dit qu'Aeſopus, un célébre Comédien tragique, dont nous avons déja parlé, & le contemporain de Cicéron, laiſſa en mourant à ce fils, dont Horace, & Pline (*) font mention comme d'un fameux diſſipateur, une ſucceſſion de cinq millions qu'il avoit amaſſés à jouer la Comédie. On lit dans l'Hiſtoire de Pline, que le Comédien Roſcius, l'ami de Cicéron, avoit par an plus de cent mille francs de gages (**). *Quippe cum jam apud majores noſtros Roſcius hiſtrio ſeſtertium quingenta millia annua meritaſſe prodatur.* Il faut même qu'on eût augmenté les appointemens de Roſcius depuis le tems où l'état que Pline avoit vu, fut dreſſé, puiſque Macrobe dit que notre Comédien touchoit des deniers publics, près de neuf cent francs par jour, & que cette ſomme étoit pour lui ſeul. Il n'en partageoit rien avec ſa troupe. *Tanta fuit gratia, ut mercedem diurnam de publico mille denarios ſine gregalibus ſolus acceperit* (***).

(*) Horat. Sat. l. 2. c. 10. Plin. l. 10.
(**) Plin. l. 7. c. 39.
(***) Macrob. Saturn. l. 2. c. 10.

L'Oraiſon que Cicéron prononça pour ce même Roſcius, juſtifie bien le rapport de Pline & celui de Macrobe. Le principal incident du procès qu'avoit Roſcius, rouloit ſur un eſclave qu'on prétendoit que Fannius avoit remis à Roſcius, afin qu'il lui enſeignât à jouer la Comédie : après quoi Roſcius & Fannius devoient vendre cet Eſclave pour en partager le prix. Cicéron ne tombe pas d'accord de cette ſociété, & il prétend que Panurgus, c'eſt le nom de l'Eſclave, devoit être ſenſé appartenir en entier à Roſcius qui l'avoit inſtruit, parce que la valeur du Comédien excédoit de bien loin la valeur de la perſonne de l'Eſclave. La perſonne de Panurgus, ajoute Cicéron, ne vaut pas trente piſtoles, mais l'Eleve de Roſcius vaut vingt mille écus. Quand l'Eſclave de Fannius n'auroit pas pu gagner dix-huit ſols par jour, le Comédien inſtruit par Roſcius, pouvoit gagner dix-huit piſtoles. Croirez-vous, dit Cicéron dans un autre endroit, qu'un homme auſſi déſintéreſſé que Roſcius, veuille s'approprier, aux dépens de ſon honneur un Eſclave de trente piſtoles, lui qui depuis douze ans joue la Comédie pour rien, & qui par cette généroſité, a manqué de gagner deux millions. Je n'apprétie pas trop haut, ajoute Cicéron, le ſalaire que Roſcius auroit reçu. Du moins

moins lui auroit-on donné ce qu'on donne à Dyoniſia. Nous avons déja parlé de cette Actrice. Voilà comment la République Romaine payoit les gens de théâtre. Macrobe (*) dit que Jules Céſar donna vingt mille écus à Laberius, pour engager ce Poëte à jouer lui-même dans une piéce qu'il avoit compoſée. Nous trouverions bien d'autres profuſions ſous les autres Empereurs. Enfin l'Empereur Marc-Aurele (**), qui ſouvent eſt déſigné par la dénomination d'Antonin le Philoſophe, ordonna que les Acteurs qui joueroient dans les ſpectacles que certains Magiſtrats étoient tenus de donner au peuple, ne pourroient point exiger plus de cinq piéces d'or par repréſentation, & que celui qui en faiſoit les frais, ne pourroit pas leur donner plus du double. Ces piéces d'or étoient à peu près de la valeur de nos Louis de trente au marc, & qui ont cours pour vingt-quatre francs. Tite-Live finit ſa diſſertation ſur l'origine & le progrès des repréſentations théatrales à Rome, par dire qu'un divertiſſement, dont les commencemens avoient été peu de choſe, étoit dégénéré en des ſpectacles ſi magnifiques & ſi ſomptueux, que les Royaumes les plus

(*) Macr. Sat. l. 2. c. 7.
(**) Capit. in M. Anton.

plus riches auroient eu peine à en soutenir la dépense (*). *Quam ab sano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem insaniam venerit.* Comme les Romains étoient la plupart devenus eux-mêmes des Déclamateurs & des Faiseurs de gestes, on ne doit pas être étonné qu'ils fissent un si grand cas des gens de théâtre. Séneque le pere dit dans l'avant propos du premier livre de ses Controverses: Que les jeunes gens de son tems faisoient leur plus sérieuse occupation de ces deux arts. *Malarum rerum industria invasit animos. Cantandi saltandique nunc obscæna studia effæminatos tenent.*

Le mal ne fit qu'aller en augmentant. Ammien Marcellin qui vivoit sous le regne de Constantin le Grand, écrit: „Dans com„bien peu de nos maisons cultive-t'on en„core les arts liberaux? On n'y entend „plus que chanter & jouer des instrumens. „On y fait venir, au lieu d'un Philosophe, „un *Chantre;* & au lieu d'un Orateur, un „Professeur dans les arts qui servent au théâtre. „On ferme les Bibliothéques, comme on ferme „les tombeaux, pour toujours, & l'on ne songe „qu'à faire faire des hidrauliques, des lyres „énormes, des flutes de toutes espéces & tous „les

(*) Tit. Liv. hist. lib. 7.

„les inſtrumens qui ſervent à régler les ge-
„ſtes des Acteurs." *Quod cum ita ſit, paucæ domus ſtudiorum ſeriis cultibus antea celebratæ, nunc ludibriis ignaviæ torrentes exundant, vocali ſono, perſtabili tinnitu fidium reſultantes. Denique pro Philoſopho, Cantor, & in locum Oratoris, Doctor artium ludicrarum accitur, & Bibliothecis ſepulchrorum ritu in perpetuum clauſis, fabricantur hydraulica & lyræ in ſpeciem Carpentorum ingentes, tibiæque & hiſtrionici geſtus inſtrumenta non levia.* (*)

Je dois avertir le lecteur, qu'en évaluant la monnoie Romaine par notre monnoie de compte, je n'ai pas ſuivi le calcul de Budé, quoique ce calcul fût juſte, lorſque ce ſavant homme le fit. Mais le même marc d'argent qui ne valoit pas douze francs, monnoie de compte, quand Budé écrivoit (**), valoit ſoixante francs au coin qui avoit cours, quand cette derniere évaluation a été faite.(***) C'eſt à quoi ceux qui traduiſent, ou qui commentent les Auteurs anciens, doivent avoir égard, auſſi-bien qu'à évaluer la ſomme dont parle leur Auteur, métail par métail,

(*) Amm. Marcell. hiſt. lib. 14.
(**) Sous François I.
(***) En 1718.

tail, parce que la proportion entre l'or & l'argent, n'eſt plus la même, à beaucoup près, qu'elle l'étoit du tems de la République Romaine. Dix onces d'argent fin payoient alors une once d'or fin; & pour payer aujourd'hui en France une once d'or fin, il faut donner près de quinze onces d'argent fin. Il y a même pluſieurs Etats en Europe où l'or eſt encore plus cher.

Enfin il me paroît raiſonnable de juger du progrès qu'une certaine nation pouvoit avoir fait dans les arts qui ne laiſſent point de monument durable ſur lequel on puiſſe aſſeoir une déciſion ſolide, par le progrès que cette même nation avoit fait dans ces arts qui laiſſent de tels monumens. Or les monumens de la Poëſie, de l'art Oratoire, de la Peinture, de la Sculpture & de l'Architecture des Anciens qui nous ſont demeurés, font connoître que les Anciens étoient très-habiles dans tous ces arts, & qu'ils les avoient portés à une grande perfection. Puiſqu'il nous en faut tenir au préjugé ſur leur habileté dans l'art des repréſentations théatrales; ce préjugé ne doit-il point être qu'ils y réuſſiſſoient, & que nous donnerions à ces repréſentations, ſi nous les voyions, les mêmes louanges que nous donnons à

leurs

leurs bâtimens, à leurs ſtatues & à leurs écrits.

Ne pouvons-nous pas même tirer de l'excellence des poëmes des Anciens un préjugé ſur le mérite de leurs Acteurs? Ne ſavons-nous pas encore par les conjectures les plus certaines, que ces Acteurs devoient être excellens. La plupart étoient nés dans la condition d'Eſclave, & ſoumis par conſéquent dès l'enfance à faire un apprentiſſage auſſi long & auſſi rigoureux que leurs *Patrons* le jugeoient à propos. Ils étoient encore aſſurés de devenir un jour libres, opulens & conſiderés, s'ils ſe rendoient habiles. En Grece les Comédiens illuſtres étoient réputés des perſonnages, & l'on y a vu même des Ambaſſadeurs & des Miniſtres d'Etat tirés de cette profeſſion. Quoique (*) les Loix Romaines euſſent exclu la plupart des gens de théâtre de l'état de Citoyen, on avoit néanmoins à Rome beaucoup de conſidération pour eux, & nous en citerons tantôt de bonnes preuves. Ils y faiſoient impunément les importans, du moins autant que les Eunuques qui chantent aujourd'hui en Italie.

Nous

(*) Liv. hiſt. lib. 24. Aug. de Civit. l. 2. c. 11. Arn. adv. Gen. lib. 7.

Nous savons par des faits que l'apprentissage des gens de théâtre qu'on choisissoit apparemment avec de la disposition à réussir, étoit un apprentissage très-long. Suivant le récit de Cicéron, ceux qui jouoient des Tragédies, s'exerçoient des années entieres avant que de monter sur le théâtre. Ils faisoient même une partie de leur apprentissage en déclamant assis, afin qu'ils y trouvassent ensuite plus de facilité à déclamer sur le théâtre où ils parloient debout. Quand on est accoutumé une fois à faire une chose plus difficile que les fonctions ordinaires de son emploi, on en remplit mieux & de meilleure grace ces fonctions. Or la poitrine se trouve plus à son aise dans un homme qui est debout, que dans un homme assis.

Voilà pourquoi l'on exerçoit alors les Gladiateurs avec des armes plus pésantes que les armes avec lesquelles ils devoient combattre. (*) *Difficiliora enim debent esse, quæ exercent, quo sit levius ipsum illud, in quod exercent.* Il faut que les travaux auxquels on nous assujettit pour nous faire faire un apprentissage, soient plus difficiles que le travail dont on veut nous rendre capables. (**) *Gla-*

(*) Quint. l. 11. c. 2.
(**) Seneq. controv. l. 4.

Gladiatores gravioribus armis diſcunt, quam pugnant, dit Séneque le pere.

Les grands Acteurs n'auroient pas voulu prononcer un mot le matin, avant que d'avoir, pour s'exprimer ainſi, développé méthodiquement leur voix, en la faiſant ſortir peu à peu, & en lui donnant l'eſſor comme par dégré, afin de ne pas offenſer ſes organes en les déployant précipitamment & avec violence. Ils obſervoient même de ſe tenir couchés durant cet exercice. Après avoir joué, ils s'aſſeyoient; & dans cette poſture ils replioient, pour ainſi dire, les organes de leur voix, en reſpirant ſur le ton le plus haut où ils fuſſent montés en déclamant, & en reſpirant enſuite ſucceſſivement ſur tous les autres tons, juſqu'à ce qu'ils fuſſent enfin parvenus au ton le plus bas où ils fuſſent deſcendus. Quelque avantage que l'éloquence procurât à Rome, quelque luſtre qu'une belle voix donne à l'éloquence, Cicéron ne veut pas qu'un Orateur ſe rende l'eſclave de ſa voix, ainſi que le faiſoient ces Comédiens. *Me autore* (*) *nemo dicendi ſtudioſus Græcorum & Tragœdorum more voci ſerviet, qui & annos complures ſedentes decla-*

(*) Cic. de Orat. lib. prim.

declamitant, & quotidie, antequam pronuncient, vocem cubantes sensim excitant: eamdem cum egerint, ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recolligunt. Il paroit néanmoins, que peu de tems après la mort de Cicéron, lequel Séneque le pere avoit pu voir, à ce qu'il dit lui-même, les Orateurs Romains mettoient en usage, pour conserver leur voix, les pratiques les plus superstitieuses des Acteurs. Séneque écrit donc comme une chose rare, en parlant de Porcius Latro, un Orateur son compatriote, son ami & son camarade d'étude: Que ce Porcius qui avoit été élevé en Espagne, & qui étoit accoûtumé à la vie sobre & laborieuse qu'on menoit encore dans les Provinces, ne faisoit aucun reméde pour conserver sa voix, qu'il n'observoit pas la pratique de la déployer méthodiquement, depuis le ton le plus haut jusqu'au plus bas, & de la replier de même. *Nil vocis causa facere* (*), *non illam per gradus paulatim ab imo usque ad summum perducere, non rursus a summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctione discutere.*

Perse, lorsqu'il parle de ceux qui se disposent à haranguer, ou à réciter quelque chose

(*) Seneq. Controv. lib. prim.

choſe en public, met au nombre des précautions, qu'ils prennent, celle de ſe laver la gorge avec quelque compoſition faite exprès.

Grande aliquid, quod pulmo animæ prælargus anhelet :
Scilicet hæc populo : pexuſque togaque recenti,
. . . . . *liquido cum plaſmate guttur*
Mobile conlueris. (*)

Ariſtote (**) avoit dit la même choſe que Cicéron, ſur les ſoins que les Acteurs, & ceux qui chantoient dans les chœurs, apportoient pour conſerver leur voix. Apulée nous apprend encore que les Acteurs de Tragédie déclamoient tous les jours quelque choſe, afin que leurs organes ne s'enrouillaſſent pas, pour ainſi dire. (***) *Deſuetudo omnibus pigritiam, pigritia vetermum parit. Tragœdi adeo, ni quotidie proclament, claritudo arteriis obſoleſcit. Igitur itidentidem boando purgant ravim.*

Les écrits des Anciens ſont remplis de faits qui prouvent que leur attention ſur tout ce qui pouvoit ſervir à fortifier, ou bien à

 embel-

(*) Perſ. Sat. pr.
(**) Ariſt. Prov. lib. 10.
(***) Flor. lib. 2.

embellir la voix, alloit jusqu'à la superstition. On peut voir dans le troisiéme chapitre de l'onziéme livre de Quintilien, que par rapport à tout genre d'éloquence, les Anciens avoient fait de profondes réflexions sur la nature de la voix humaine, & sur toutes les pratiques propres à la fortifier en l'exerçant. L'art d'enseigner à fortifier & à ménager sa voix, devint même une profession particuliere. Pline indique dans différens endroits de son histoire une vingtaine de plantes, de spécifiques, ou de réceptes propres à fortifier la voix. Ce soin faisoit une partie des occupations sérieuses de toutes les personnes qui parloient, ou qui récitoient en public. Je ne citerai ici que Néron, cet homme de théâtre à qui les Dieux trouvèrent bon de donner le monde à gouverner. Pline rapporte que ce Prince fût l'auteur d'une nouvelle méthode pour se fortifier la voix. Elle consistoit à déclamer de toute sa force en portant une lampe de plomb sur la poitrine. (*) *Nero quoniam ita diis placuit princeps, lamina pectori imposita sub ea Cantica exclamans alendis vocibus demonstravit rationem.* Suétone ajoute même quelques particularités assez curieuses,

(*) Pline lib. 39. cap. 3.

rieuſes, au récit de Pline. Après avoir parlé du régime dont on uſoit, & des remédes dont on ſe ſervoit pour avoir la voix plus belle, il raconte que Néron, après qu'il fut de retour de ſon voyage de la Grece, avoit tant d'attention à ſa voix, qu'il faiſoit beaucoup de remédes afin de la conſerver; & que pour l'épargner il ne voulut plus, lorſqu'il faiſoit une revue des troupes, appeller, ſuivant l'uſage des Romains, chaque ſoldat par ſon nom. Il les faiſoit appeller par ce domeſtique que les Romains tenoient auprès de leurs perſonnes, pour parler pour eux dans les occaſions où il falloit parler haut, afin de ſe faire entendre. *Nec eorum quidquam omittere, quæ generis ejus artifices, vel conſervandæ vocis cauſa vel augendæ factitarent. Sed & plumbeam cartham ſupinus pectore ſuſtinere & cliſtere vomituque purgari, & abſtinere pomis cibiſque officientibus. Ac poſt hæc tantum abfuit a remittendo laxandoque ſtudio, ut conſervandæ vocis gratia neque milites unquam, niſi alio verba pronunciante, appellaret.* De tout tems un peu de viſion fut l'appanage des gens de théâtre. Mais les viſions même de Néron & de ſes pareils, montrent en quelle conſidération tous les arts où la beauté

de la voix eſt d'un grand avantage, ſe trouvoient dans ces tems-là.

SECTION XVI.

Des Pantomimes, ou des Acteurs qui jouoient ſans parler.

Les Anciens, non-contens d'avoir réduit la muſique hypocritique ou l'art du geſte en méthode, l'avoient tellement perfectionné, qu'il ſe trouva des Comédiens qui oſerent entreprendre de jouer toutes ſortes de piéces de théâtre, ſans rien prononcer. Ce furent les Pantomimes qui exprimoient tout ce qu'ils vouloient dire avec les geſtes qu'enſeignoit l'art de la *Saltation*. Eſt-ce une raiſon pour Venus de s'appaiſer, dit Arnobe dans ſon ouvrage contre les ſuperſtitions des payens, qu'un Pantomime ait repréſenté Adonis, en ſe ſervant des geſtes qu'enſeigne l'art de la danſe? (*) *Obliterabit offenſam Venus, ſi Adonis in habitu geſtum agere viderit ſaltatoriis in motibus Pantomimum?* C'étoit donc ſans parler que les Pantomimes ſe

(*) Arnob. adverſ. Gent. lib. 7.

ſe faiſoient entendre communément. *Hiſtriones* (*) *quaſdam in theatro fabulas ſine verbis ſaltando, plerumque aperiunt & exponunt.* Les Hiſtrions nous expoſent, ils nous font entendre une Fable ordinairement ſans parler.

En effet, il ſemble, en liſant Lucien (**), qu'on chantoit quelquefois le ſujet que le Pantomime exécutoit; mais il eſt auſſi conſtant par pluſieurs paſſages que je citerai plus bas, que le Pantomime repréſentoit ſouvent, ſans que perſonne chantât ou prononçât, les vers des ſcènes qu'il déclamoit en ſon jeu muet. Le nom de Pantomimes qui ſignifie imitateur de tout, étoit donné à cette eſpéce de Comédiens, apparemment parce qu'ils imitoient, & parce qu'ils expliquoient toutes ſortes de ſujets avec leur geſte. Nous allons voir que non-ſeulement le Pantomime repréſentoit quelquefois un perſonnage, comme le faiſoient les autres Comédiens; mais qu'il peignoit quelquefois, qu'il décrivoit avec ſon geſte l'action de pluſieurs perſonnages. Par exemple, ſi quelquefois on partageoit entre deux Pantomimes la ſcène de Mercure & de Soſie dans la Comédie

(*) Aug. de Magiſt.

(**) Lucian. de Orch.

d'Amphitrion; si quelquefois un Acteur y jouoit le rôle de Sosie, & un autre Acteur le rôle de Mercure, quelquefois aussi le même Acteur jouoit les deux rôles, en faisant alternativement le personnage de Mercure & le personnage de Sosie.

Nous avons dit ci-dessus que l'art du geste étoit composé de gestes naturels & de gestes d'institution. On peut bien croire que les Pantomimes se servoient des uns & des autres, & qu'ils n'avoient pas encore trop de moyens pour se faire entendre. Aussi, comme le dit Saint Augustin, tous les mouvemens d'un Pantomime signifioient quelque chose. Tous ses gestes étoient des phrases, pour ainsi dire, mais seulement pour ceux qui en avoient la clef. (*) *Histriones omnium membrorum motibus dant signa quædam scientibus, & cum oculis eorum fabulantur.*

Comme les Pantomimes employoient plusieurs gestes d'institution dont la signification étoit arbitraire, il falloit du moins être habitué à les entendre, pour ne rien perdre de tout ce qu'ils vouloient dire. En effet, Saint Augustin nous apprend dans le même livre qui vient d'être cité, que lorsque les Pan-

(*) S. Aug. de Doctr. Chr. l. 2.

Pantomimes eurent commencé à jouer ſur le théâtre de Carthage, il fallut durant longtems que le Crieur public inſtruisît le peuple à haute voix du ſujet qu'ils alloient repréſenter avec leur jeu muet. Même encore aujourd'hui, ajoute ce Pere, il y a des vieillards qui ſe ſouviennent, à ce qu'ils m'ont dit, d'avoir vu pratiquer cet uſage. D'ailleurs nous voyons que ceux qui ne ſont pas initiés aux myſteres de ces ſpectacles, n'entendent guéres ce que les Pantomimes veulent dire, à moins que celui auprès de qui ils ſont placés, ne le leur explique. *Primis temporibus ſaltante Pantomimo, præco pronuntiabat populis Carthaginis, quod ſaltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt ſenes, quorum relatu hæc ſolemus audire. Quod ideo credendum eſt, quia nunc quoque, ſi quis talium nugarum imperitus intraverit, niſi ei dicatur ab altero, quid illi motus ſignificent, fruſtra intentus eſt.* Mais l'uſage apprenoit à entendre le langage muet des Pantomimes à ceux qui ne l'avoient pas étudié par méthode, à peu près comme il apprend la ſignification de tous les mots d'une langue étrangere, dont on ſait déja pluſieurs termes, quand on vit au milieu d'un peuple qui parle cette langue-là. Le

mot qu'on fait, fait deviner le mot qu'on ne fait pas, & celui-là fait à son tour deviner un autre mot. Quand on avoit une fois l'intelligence de ce langage, les gestes qu'on connoissoit, faisoient deviner les nouveaux gestes que les Pantomimes inventoient, suivant les apparences, de tems en tems, & ces gestes servoient dans la suite pour en deviner encore de plus nouveaux.

Le Poëme de Sidonius Appollinaris, qui a pour titre, *Narbonne*, & qui est adressé à Consentius citoyen de cette ville-là, fait foi que plusieurs Pantomimes jouoient leurs piéces sans prononcer un seul mot. Sidonius y dit à son ami: „Lorsqu'après avoir „terminé vos affaires, vous alliez vous dé„lasser au théâtre, tous les Comédiens trem„bloient devant vous. Il sembloit qu'ils „dussent jouer devant Appollon & les neuf „Muses. Vous étiez d'abord au fait de ce „que Caramalus & Phabaton représentoient, „sans prononcer un parole, en se faisant „entendre par un geste parlant, pour ainsi „dire, & en s'exprimant tantôt d'un signe „de tête, tantôt de la main, & tantôt par „un autre mouvement du corps. Vous sa„viez d'abord si c'étoit Jason, Thyeste, ou „quel-

„quelqu'autre perſonnage qu'ils vouloient „repréſenter."

Coram te Caramalus aut Phabaton
Clauſis faucibus & loquente geſtu,
Nutu, crure, genu, manu, rotatu, &c. (*)

Ce Caramalus & ce Phabaton étoient, comme nous l'apprend le Pere Sirmond dans ſes notes ſur (**) Sidonius, deux Pantomimes illuſtres, & dont il eſt fait mention dans les lettres d'Ariſtenete & dans Leontius le Scolaſtique. Le Commentateur de Sidonius rapporte même à ce ſujet l'Epigramme ancienne qu'on va lire, & dont on ne connoît point l'Auteur:

Tot linguæ, quot membra viro, mirabilis eſt ars,
Quæ facit articulos, ore ſilente loqui.

Tous les membres du corps d'un Pantomime ſont autant de langues, à l'aide de deſquelles il parle ſans ouvrir la bouche.

On conçoit bien comment les Pantomimes pouvoient venir à bout de décrire intelligiblement une action, & de donner à entendre

(*) Sidon. Car. 23. Vers 268.

(**) Sirm. in not. ad Sidon. p. 157.

dre par le geſte, les mots pris dans le ſens propre, comme le ciel, la terre, un homme, &c. auſſi-bien que les verbes qui marquoient des actions, ou des *affections*. Mais dira-t'on, comment pouvoient-ils donner à entendre les mots pris dans le ſens figuré, qui ſont ſi fréquens dans le ſtyle poëtique? Je répondrai en premier lieu, que le ſens de la phraſe donnoit quelquefois l'intelligence de ces mots pris au ſens figuré.

En ſecond lieu, Macrobe (*) nous donne l'idée de la maniere dont les Pantomimes s'y prennoient, lorſqu'ils avoient quelqu'un de ces mots à exprimer. Il raconte qu'Hilas, l'Eleve & le concurrent de Pylade, qui fut l'inventeur de l'art des Pantomimes, comme nous l'allons dire, exécutoit à ſa maniere un monologue qui finiſſoit par ces mots, *Agamemnon le Grand.* Hilas, pour les exprimer, fit tous les geſtes d'un homme qui veut meſurer un autre homme plus grand que lui. Pylade lui cria du parterre, mon ami, tu fais bien de ton Agamemnon un homme grand, mais tu n'en fait pas un grand homme! Le peuple voulut que dans l'inſtant Pylade joua le même rôle. Auguſte, ſous le regne de qui cette avanture arriva, aimoit mieux

(*) Macrob. Saturn. 2. c. 7.

mieux que le peuple fut le maître au théâtre que dans le champ de Mars. Le peuple fut donc obéï; & lorſque Pylade exécuta l'endroit où il avoit repris ſi hautement ſon Eleve, il repréſenta par ſon geſte & par ſon attitude la contenance d'un homme plongé dans une profonde méditation, pour exprimer le caractere propre du grand homme. Il n'étoit pas difficile de concevoir qu'il vouloit dire par-là qu'un homme, plus grand homme que les autres, c'étoit un homme qui penſoit plus profondément qu'eux. L'émulation étoit ſi grande entre Pylade & Bathylle un autre Pantomime, qu'Auguſte, à qui elle donnoit quelquefois de l'embarras, crut qu'il devoit en parler à Pylade, & l'exhorter à bien vivre avec ſon concurrent que Mécenas protégeoit. Pylade (*) ſe contenta de lui répondre que ce qui pouvoit arriver de mieux à l'Empereur, c'étoit que le peuple s'occupat de Bathylle & de Pylade. On croit bien qu'Auguſte ne trouva point à propos de répliquer à cette réponſe.

Parlons de la perſonne des Pantomimes. L'Auteur du Traité contre les ſpectacles des Anciens, que nous avons dans les Oeuvres de Saint Cyprien, définit le Pantomime, un mon-

(*) Dion. lib. 54.

mónſtre qui n'eſt ni homme ni femme, dont toutes les manieres ſont plus laſcives que celles d'aucune courtiſanne, & dont l'art conſiſte à prononcer avec ſon geſte. Cependant, ajoute-t'il, toute la ville ſe met en mouvement pour lui voir repréſenter, en geſticulant, les infamies de l'antiquité fabuleuſe. *Huic dedecori condignum dedecus ſuper inducitur, homo fractus omnibus membris, & vir ultra muliebrem mollitiem diſſolutus. Cui ars eſt verba manibus expedire, & propter unum, neſcio quem, nec virum nec fœminam, commovetur civitas, ut deſaltentur fabuloſæ antiquitatis libidines.* Il falloit que les Romains ſe fuſſent mis en tête que l'opération qu'on feroit à leurs Pantomimes, pour les rendre Eunuques, leur conſerveroit dans tout le corps une ſoupleſſe que des hommes ne peuvent avoir. Cette idée, ou, ſi l'on veut, le caprice faiſoit exercer ſur les enfans qu'on deſtinoit à ce métier, la même cruauté qu'on exerce encore dans quelques pays ſur les enfans, dont on ne veut point que la voix mue. Saint Cyprien, dans la lettre qu'il écrivit à Donat pour lui rendre compte des motifs de ſa converſion à la Religion Chrétienne, dit que les ſpectacles qui ſont une partie du culte des Payens, ſont

pleins

pleins d'infamie & de barbarie. Après avoir cité les horreurs de l'amphithéâtre, il ajoute, en parlant des Pantomimes, qu'on dégrade les mâles de leur ſexe pour les rendre plus propres à faire un métier ſi deshonnête, & que le maître qui a ſû faire reſſembler davantage un homme à une femme, eſt celui qui paſſe pour avoir fait le meilleur diſciple. *Evirantur mares, omnis honor & vigor ſexus enervati corporis dedecore emollitur, plusque illic placet, quisquis virum in fœminam magis fregerit.* Combien, dit Tertullien dans ſon Traité contre les ſpectacles, un Pantomime eſt-il obligé de ſouffrir de maux dans ſon corps, afin qu'il puiſſe devenir un Comédien? *Quæ denique Pantomimus à pueritia patitur in corpore, ut artifex eſſe poſſit.*

En effet, Lucien dit (*) que rien n'étoit plus difficile que de trouver un bon ſujet pour faire un Pantomime. Après avoir parlé de la taille, de la ſoupleſſe, de la légereté & de l'oreille qu'il doit avoir, il ajoute, qu'il n'eſt pas plus difficile de trouver un viſage à la fois doux & majeſtueux. Il veut enſuite qu'on enſeigne à cet Acteur, la muſique, l'hiſtoire, & je ne ſai combien d'autres choſes capables

(*) Lucian. de Orch.

pables de faire mériter le nom d'homme de lettres à celui qui les auroit appriſes.

Nous liſons dans Zozime & dans Suidas (*), que l'art des Pantomimes naquit à Rome ſous l'empire d'Auguſte, & c'eſt ce qui fait dire à Lucien que Socrate (**) n'avoit vu la *danſe* que dans ſon berceau. Zozime compte même l'invention de l'art des Pantomimes parmi les cauſes de la corruption des mœurs du peuple Romain, & des malheurs de l'Empire. *Nam & Pantomimorum ſaltatio prius incognita, temporibus iis in uſu eſſe cœpit, Pylade ac Batyllo primis ejus autoribus, & præterea quædam alia, quæ multis huc usque malis cauſam præbuerunt.* En effet, les Romains, comme on va le voir, devinrent fous de cette eſpéce de ſpectacle.

Les deux premiers Inſtituteurs du nouvel art, furent donc Pylade & Batylle, qui ont rendu leurs noms auſſi célébres dans l'Hiſtoire Romaine, que le peut être dans l'Hiſtoire moderne le nom du Fondateur de quelque établiſſement que ce ſoit. Pylade avoit compoſé ſon recueil, de geſtes tirés, pour m'exprimer ainſi, des trois Recueils de geſtes dont nous avons déja parlé, & qui ſervoient pour la

(*) Zoz. hiſt. lib. pr.
(**) Lucian. de Orch.

la Tragédie, pour la Comédie, & pour ce Poëme dramatique que les Anciens appelloient Satyres (*). Pylade avoit nommé l'*Italique*, l'art du geſte propre aux Pantomimes. Ainſi depuis le tems de Pylade il y eut quatre recueils de geſtes propres au théâtre: l'*Emmelie* qui ſervoit à jouer la Tragédie; le *Cordax* qui ſervoit pour la Comédie; le *Sicinis* qui ſervoit pour la Satyre; & l'*Italique* qui ſervoit pour les piéces exécutées par les Pantomimes. Monſieur Calliachy Candiot, mort vers l'année 1708 (**), Profeſſeur en Belles-Lettres dans l'Univerſité de Padoue, prétend que l'art des Pantomimes fût plus ancien qu'Auguſte, mais il prouve mal ſon opinion. Cet Auteur prend pour l'art des Pantomimes, qui conſiſtoit à réciter une piéce ou une ſcène ſuivie ſans parler, ce que Tite-Live (***) appelle *imitandorum Carminum actum*, l'art d'exprimer à ſon gré & arbitrairement *en danſant*, quelques paſſions, art qui étoit certainement plus ancien qu'Auguſte.

Nous

(*) Athen. Deip. l. pr.
(**) De Ludis ſcen. c. 9. & 10.
(***) Tit. Liv. l. 7.

Nous rapporterons dans la suite un passage de Sénèque le pere qui avoit pû voir Pylade & Bathylle, dans lequel il est dit que Pylade réussissoit beaucoup mieux que Bathylle, dans les sujets tragiques; mais que dans les sujets comiques, Bathylle réussissoit beaucoup mieux que Pylade. Athenée nous donne la même idée de ces deux Pantomimes. Nous trouvons la même remarque dans un grand nombre d'anciens Ecrivains.

Pour dire que les Pantomimes jouoient une piéce, on disoit *Fabulam saltabant*, mais nous en avons déja exposé les raisons. On se servoit dans ces représentations de flutes d'une espéce particuliere, & qu'on appelloit *Tibia Dactilica* (*). Apparemment que le son de cette flute imitoit le son de la voix humaine mieux que les autres, & de la maniere dont l'imitent nos flutes traversieres. Elle en étoit plus propre à jouer le sujet, c'est-à-dire, suivant ma conjecture, le chant noté des vers, ou la déclamation qui devoit se réciter dans les représentations ordinaires: car on voit par un passage de Cassiodore rapporté ci-dessus (**) que la flute *Dactilica* étoit soutenue par d'autres instrumens qui ser-

(*) Onom. Pol. l. 4. c. 10.
(**) Cassiod. Epist. 51. l. 4.

ſervoient apparemment de baſſe continue à ſon chant.

Ce qui paroîtra ſurprenant, c'eſt que ces Comédiens qui entreprenoient de repréſenter des piéces ſans parler, ne pouvoient pas s'aider des mouvemens du viſage dans leur déclamation. Qu'on me permette cette phraſe. Il falloit qu'ils euſſent de l'expreſſion de reſte. Mais il eſt toujours conſtant qu'ils jouoient maſqués, ainſi que les autres Comédiens. Lucien dit dans ſon Traité de la Danſe, que le maſque du Pantomime n'avoit pas une bouche béante, comme les maſques des Comédiens ordinaires, & qu'il étoit beauboup plus agréable. Macrobe raconte que Pylade ſe fâcha un jour, qu'il jouoit le rôle d'Hercule furieux, de ce que les ſpectateurs trouvoient à redire à ſon geſte trop outré, ſuivant leur ſentiment. Il leur cria donc, après avoir ôté ſon maſque: Fous, que vous êtes, je repréſente un plus grand fou que vous. Macrobe (*) rapporte encore dans le même endroit d'autres traits de ce fameux Inſtituteur des Pantomimes.

Il eſt à croire que ces Comédiens commencerent d'abord par exécuter, à leur maniere, les ſcènes des Tragédies & des Comédies,

(*) Macrob. Saturn. l. 2. c. 7.

dies, qui s'appelloient des cantiques. Je fonde cette conjecture sur deux raisons. La premiere, est que les Ecrivains de l'antiquité, qui ont vêcu avant Apulée, ne parlent point, autant qu'il m'en souvient, de piéces dramatiques exécutées par une troupe de Comédiens Pantomimes. Ils ne font mention que de Monologues ou de Cantiques *dansés* par ces Comédiens muets. Nous trouvons même dans l'ouvrage de Lucien, qui vient d'être cité, qu'un étranger voyant cinq habits préparés pour un même Pantomime qui devoit jouer successivement cinq rôles différens, demanda si la même personne les porteroit tous cinq. Il semble qu'il n'y auroit pas eu lieu à faire cette question, si l'on avoit vu dès lors des troupes de Comédiens Pantomimes. La seconde raison, c'est que vraisemblablement la chose a dû arriver ainsi. Il aura fallu que les premiers Pantomimes, pour être goûtés par les spectateurs, s'en fissent entendre; & nos Comédiens, pour être plus aisément entendus, auront commencé par exécuter en déclamation muette, les plus belles scènes des piéces dramatiques les plus connues. S'il se formoit des Pantomimes à Paris, ne conçoit-on pas qu'ils débuteroient par exécuter dans leur jeu muet les belles

belles ſcènes du Cid & des autres piéces les plus connues, en choiſiſſant celles où l'action demande que le Comédien prenne pluſieurs attitudes ſingulieres, qu'il faſſe pluſieurs geſtes faciles à remarquer, & qu'on puiſſe reconnoître aiſément, quand on les voit faire ſans entendre le diſcours dont ils ſont l'accompagnement naturel. Ils débuteroient, par exemple, en repréſentant la ſcène qui ſe paſſe entre Mercure & Soſie, dans le premier Acte d'Amphitrion. Si les Pantomimes vouloient exécuter les ſcènes de nos Opera, ils débuteroient par la derniere ſcène du quatriéme Acte de Roland, ou ce Héros devient furieux.

Peut-être fut ce du tems de Lucien même qu'il ſe forma des troupes complettes de Pantomimes, & qu'ils commencerent à jouer des piéces ſuivies. Apulée qui a pu voir Lucien, nous rend un compte exact de la repréſentation du Jugement de Paris, faite par une troupe de Pantomimes (*). On voit dans ce récit curieux que Junon, Pallas & Vénus parlerent l'une après l'autre à Paris, & qu'elles lui firent les promeſſes que tout le monde ſait, en s'expliquant par des geſtes & par

(*) Apul. Met. lib. 10.

des démonstrations concertées avec les instrumens qui les accompagnoient. Apulée remarque même plusieurs fois que c'étoit en gesticulant qu'elles se faisoient entendre *nutibus*, ou *gestibus*. Apulée dit, en parlant de Junon : *Hæc puella varios modulos concinente tibia, præ cæteris quieta & inaffectata gesticulatione, nutibus honestis pastori pollicetur, si sibi præmium decoris addixisset, & sese regnum totius Asiæ tributuram.* Pour Minerve: *Hæc inquieto capite & oculis in aspectum minacibus citato & intorto genere gesticulationis alacer, demonstrabat Paridi, si sibi forma victoriam tradidisset, sortem trophæisque bellicis inclytum suis adminiculis futurum.* Quant à Vénus : *Sensim annutante capite cœpit incedere, mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus, & non nunquam saltare solis oculis. Hæc ut primum ante conspectum judicis facta est nisu brachiorum polliceri videbatur, &c.* Chaque Déesse avoit encore sa suite particuliere & composée de plusieurs Acteurs.

Comme les Pantomimes étoient dispensés de rien prononcer; & comme ils n'avoient que des gestes à faire, on conçoit aisément que toutes leurs démonstrations étoient plus

vives,

vives, & que leur action étoit beaucoup plus animée que celle des Comédiens ordinaires. Ces derniers ne pouvoient dans les Dialogues donner à la geſticulation qu'une partie de leur attention & de leurs forces, parce qu'alors ils parloient eux-mêmes, & qu'ils étoient obligés dans les Monologues où ils ne parloient pas, à faire tomber en cadence leur jeu muet avec la récitation de celui qui prononçoit pour eux. Le Pantomime au contraire étoit entierement le maître de ſon action, & ſon unique ſoin étoit de rendre intelligiblement ce qu'il vouloit exprimer. Auſſi Caſſiodore appelle-t'il les Pantomimes, des hommes dont les mains diſertes avoient, pour ainſi dire, une langue au bout de chaque doigt. Des hommes qui parloient en gardant le ſilence, & qui ſavoient faire un récit entier ſans ouvrir la bouche. Enfin des hommes que Polymnie, la Muſe qui préſidoit à la muſique, avoit formés, afin de montrer qu'il n'étoit pas beſoin d'articuler des mots pour faire entendre ſa penſée. C'eſt ainſi qu'il s'en explique dans la lettre qu'il écrit au nom de Théodoric Roi des Oſtrogots, à Simmaque Préfet de Rome, pour lui ordonner de faire réparer le théâtre de

Pompée aux dépens de ce Prince. Caſſiodore, après y avoir parlé des Tragédies & des Comédies qui ſe repréſentoient ſur ce théâtre, ajoute donc (*); *Orcheſtarum loquaciſſimæ manus, linguoſi digiti, ſilentium clamoſum, expoſitio tacita, quam Muſa Polymnia reperiſſe narratur, oſtendens homines poſſe ſine oris afflatu velle ſuum declarare.*

Si l'on en croit Martial & quelques autres Poëtes, les Pantomimes faiſoient des impreſſions prodigieuſes ſur les ſpectateurs. On ſait les vers de Juvenal.

Chironomum Lædam molli ſaltante Bathyllo
Tuccia, &c.

Mais la plûpart de ces paſſages ſont tels qu'on ne ſauroit les citer même en Latin. D'ailleurs les Poëtes ſont ſuſpects d'exagération. Ainſi contentons-nous de citer les Ecrivains en proſe.

Séneque le pere qui exerçoit une profeſſion des plus graves qui fuſſent de ſon tems, confeſſe que ſon goût pour les repréſentations des Pantomimes, étoit une véritable paſſion. Pour citer ma folie, ce ſont ſes termes, Pylade

(*) Variar. Epiſt. l. 4. Epiſt. 51.

lade n'étoit plus le même Acteur dans le Comique, ni Bathylle dans le tragique. Quand Séneque dit ce qu'on vient de lire, il parle de la difficulté qu'il y a de réuſſir dans pluſieurs profeſſions (*). *Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in Comœdia, Bathyllus in Tragœdia multum à ſe aberant.* Lucien dit qu'on pleuroit aux repréſentations des Pantomimes, comme à celles des autres Comédies.

L'art des Pantomimes auroit eu plus de peine à réuſſir parmi les Nations Septentrionales de l'Europe, dont l'action naturelle n'eſt pas fort éloquente, ni aſſez marquée pour être reconnue bien facilement, lorſqu'on la voit ſans entendre le diſcours dont elle doit être l'accompagnement naturel. La copie eſt toujours moins animée que ſon original. Mais, comme nous l'avons obſervé déja, les converſations de toute eſpéce ſont plus remplies de démonſtrations, elles ſont bien plus parlantes aux yeux, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, en Italie, que dans nos contrées. Un Romain qui veut bien quitter la gravité de ſon maintien étudié, & qui laiſſe agir ſa vivacité naturelle,

(*) Seneq. in Controv. 2.

relle, eſt fertile en geſtes ; iſt eſt fécond en démonſtrations, qui ſignifient preſque autant que des phraſes entieres. Son action rend intelligible bien des choſes que notre action ne feroit pas deviner ; & ſes geſtes ſont encore ſi marqués, qu'ils ſont faciles à reconnoître lorſqu'on les revoit. Un Romain qui veut parler en ſecret à ſon ami, d'une affaire importante, ne ſe contente pas de ne ſe point mettre à portée d'être entendu, il a encore la précaution de ne ſe point mettre à portée d'être vu, craignant avec raiſon que ſes geſtes & que les mouvemens de ſon viſage ne fiſſent deviner ce qu'il va dire.

On remarquera que la même vivacité d'eſprit, que le même feu d'imagination, qui fait faire par un mouvement naturel des geſtes animés, variés, expreſſifs & caractériſés, en fait encore comprendre facilement la ſignification, lorſqu'il eſt queſtion d'entendre le ſens des geſtes des autres. On entend facilement un langage qu'on parle. Mais le langage des muets du Grand Seigneur, que leurs compatriotes n'ont pas de peine à comprendre, & qui leur ſemble un langage diſtinctement articulé, ne paroîtroit qu'un bourdonnement confus aux peuples du Nord

Nord de l'Europe. Joignons à ces remarques la réflexion qu'on fait ordinairement, qu'il y a des nations dont le naturel eſt plus ſenſible que celui d'autres nations; & l'on n'aura pas de peine à comprendre que des Comédiens qui ne parloient point, puſſent toucher infiniment des Grecs & des Romains, dont ils imitoient l'action naturelle.

J'alléguerai comme une eſpéce de preuve de ce que je viens d'avancer, le livre d'un Auteur Italien, Giovanni Bonifacio, intitulé, l'*Arte de' Cenni*, ou, l'art de s'expliquer par ſignes. On ne voit pas, en liſant cet Ouvrage, que ſon Auteur ait ſû que les Pantomimes des Anciens ſe fiſſent entendre ſans parler, cependant la choſe lui a paru poſſible. C'eſt ce qui lui a fait compoſer un volume *in-quarto* de plus de ſix cens pages, & diviſé en deux Parties. Il enſeigne dans la premiere la méthode de dire ce qu'on veut par ſignes & par geſtes; & il montre dans la ſeconde partie l'utilité de ce langage muet. Ce livre fut imprimé à Vicence en 1616 (*).

Je reviens aux Auteurs de l'antiquité qui parlent du ſuccès des repréſentations que faiſoient les Pantomimes.

Lucien

(*) Chez Groſſi.

Lucien (*) se déclare lui-même zelé partisan de l'art des Pantomimes, & l'on sent qu'il avoit du plaisir à raconter les faits qui pouvoient faire honneur à cet art. Il dit entre autres choses, qu'un Philosophe Cinique traitoit de badinage puérile l'art de ces Comédiens muets, & qu'il le définissoit un Recueil des gestes que la musique & l'appareil de l'exécution faisoient passer. Mais un Pantomime de la Cour de Néron, pour montrer à ce Philosophe qu'il avoit tort, exécuta devant lui en déclamation muette & sans aucun accompagnement, les amours de Mars & de Vénus. Le Cinique fut obligé de tomber d'accord que l'art du Pantomime étoit un art réel. Lucien raconte encore qu'un Roi des environs du Pont-Euxin, qui se trouvoit à Rome sous le regne de Néron, demanda à ce Prince, avec beaucoup d'empressement, un Pantomime qu'il avoit vu jouer, pour en faire son Interprete en toutes langues. Cet homme, disoit-il, se fera entendre de tout le monde, au lieu que je suis obligé de payer je ne sai combien de Truchemens, pour entretenir commerce avec mes voisins qui parlent plusieurs langues différentes, & que je n'entends point.

Nous

(*) Lucian. in Orchest.

Nous ſommes auſſi peu capables de décider ſur le mérite de l'art des Pantomimes, que ſur le mérite du partage de la déclamation entre deux Acteurs. Nous ne les avons pas vu repréſenter. Il me ſemble néanmoins que les perſonnes qui ſe plaiſent à voir la Comédie Italienne, & principalement celles qui ont vu jouer le vieil Octave, le vieil Scaramouche, & leurs camarades Arlequin & Trivelin, ſont perſuadées que l'on peut bien exécuter pluſieurs ſcènes ſans parler. Mais nous pouvons alléguer des faits qui prouveront mieux que des raiſonnemens, que cette exécution eſt poſſible. Il s'eſt formé en Angleterre des troupes de Pantomimes, & même quelques-uns de ces Comédiens ont joué à Paris ſur le théâtre de l'Opéra Comique, des ſcènes muettes que tout le monde entendoit. Quoique Roger n'ouvrit point la bouche, on comprenoit ſans peine tout ce qu'il vouloit dire. Quel apprentiſſage Roger avoit-il fait en comparaiſon de celui que faiſoient les Pantomimes des Anciens? Roger ſavoit-il ſeulement qu'il y eût jamais eu un Pylade & un Bathylle.

Il y a environ vingt ans qu'une Princeſſe, qui joint à beaucoup d'eſprit naturel, beaucoup

coup de lumieres acquiſes, & qui a un grand goût pour les ſpectacles, voulut voir un eſſai de l'art des Pantomimes anciens, qui pût lui donner une idée de leurs repréſentations plus certaine que celle qu'elle en avoit conçue en liſant les Auteurs. Faute d'Acteurs inſtruits dans l'art dont nous parlons, elle choiſit un Danſeur & une Danſeuſe, qui véritablement étoient l'un & l'autre d'un génie ſupérieur à leur profeſſion, & pour tout dire, capables d'inventer. On leur fit donc repréſenter; en geſticulant ſur le théâtre de Sceaux, la ſcène du quatriéme Acte des Horaces de Corneille, dans laquelle le jeune Horace tue ſa ſœur Camille, & ils l'exécuterent au ſon de pluſieurs inſtrumens qui jouoient un chant compoſé ſur les paroles de cette ſcène, qu'un habile homme (*) avoit miſes en muſique, comme ſi l'on eût dû les chanter. Nos deux Pantomimes novices s'animerent ſi bien réciproquement par leurs geſtes & par leurs démarches, où il n'y avoit point de pas de danſe trop marqués, qu'ils en vinrent juſqu'à verſer des larmes. On ne demandera pas s'ils toucherent les ſpectateurs. Nous ſavons auſſi que les Chinois ont encore aujourdhui des Comédiens, qui

(*) M. Mouret.

qui, comme les Pantomimes, jouent ſans parler, & que les Chinois aiment beaucoup ces Comédiens. Les danſes des Perſans ne ſont-elles pas des ſcènes de Pantomimes?

Ce qui eſt certain, c'eſt que l'art des Pantomimes charma les Romains dès ſa naiſſance, qu'il paſſa bientôt dans les Provinces de l'Empire les plus éloignées de la Capitale, & qu'il ſubſiſta auſſi longtems que l'Empire. L'Hiſtoire des Empereurs Romains fait mention plus ſouvent des Pantomimes fameux que des Orateurs célébres. Les Romains étoient épris des ſpectacles, comme on le voit dans le Traité de la Muſique qui eſt dans les Oeuvres de Plutarque. *Tous ceux qui ſe mettent à la Muſique, ſe donnent à la théatrale pour délecter.* Or les Romains préféroient les repréſentations des Pantomimes à celles des autres Comédiens.

Nous avons vu que cet art avoit commencé ſous Auguſte. Il plaiſoit beaucoup à ce Prince, & Bathylle enchantoit Mecénas. Dès les premieres années du regne de Tibere, le Sénat fut obligé de faire un Réglement pour défendre aux Sénateurs de fréquenter les Ecoles des Pantomimes, &

aux

aux Chevaliers Romains de leur faire cortége dans les rues. On n'avoit pas fait ce réglement sans nécessité. *Ne Domos Pantomimorum Senator introiret; ne egredientes in publicum Equites Romani cingerent*, dit Tacite (*).

Quelques années après il fallut chasser de Rome les Pantomimes. (**) L'extrême passion que le peuple avoit pour leurs représentations, donnoit lieu de tramer des cabales pour faire applaudir l'un plutôt que l'autre, & ces cabales devenoient des factions. Nous voyons même dans une Lettre de Cassiodore (***) que les Pantomimes avoient pris des livrées différentes, à l'imitation de ceux qui conduisoient les chariots dans les courses du Cirque. Les uns s'appellerent les Bleux; & les autres, les Verds, &c. Le peuple se partagea donc aussi de son côté, & toutes les factions du Cirque, dont il est parlé si souvent dans l'Histoire Romaine, épouserent des troupes de Pantomimes. Ces factions dégénéroient quelquefois en partis aussi échauffés les uns contre les autres, que les Guelfes & les Gibelins

(*) Tacit. Ann. lib. prim.
(**) Ibid. lib. pr.
(***) Variar. Ep. lib. pr. Epist. 20.

lins peuvent l'avoir été ſous les Empereurs d'Allemagne. Il falloit avoir recours à un expédient triſte pour le gouvernement qui ne cherchoit que les moyens d'amuſer le peuple, en lui fourniſſant du pain, & en lui donnant des ſpectacles, mais devenu néceſſaire: c'étoit celui de faire ſortir de Rome tous les Pantomimes.

Séneque, le Précepteur de Néron, après s'être plaint que pluſieurs de ces Ecoles qui portoient le nom du Philoſophe dont on y enſeignoit le ſyſtême, ſe fuſſent anéanties, & que le nom de leur Inſtituteur fût oublié, ajoute; La mémoire d'aucun Pantomime célébre ne s'éteint. L'Ecole de Pylade & celle de Bathylle ſubſiſtent toujours conduites par leurs Eleves, dont la ſucceſſion n'a point encore été interrompue. La ville de Rome regorge de Profeſſeurs qui enſeignent cet art, & qui ne manquent pas de diſciples. Ils trouvent des théâtres dans toutes les maiſons. Les maris & les femmes ſe diſputent à qui leur donnera le haut du pavé. (*) *At quanta cum cura laboratur, ne alicujus Pantomimi nomen intercidat. Stant per ſucceſſores Pyladis & Bathylli domus. Harum artium*

(*) Nat: Quæſt. l. 7. cap. 32.

artium multi discipuli sunt multique doctores. Privatim urbe tota sonat pulpitum. Mares uxoresque contendunt, uter det latus illis.

L'équivoque affectée qui se trouve dans les derniers mots de ce passage, s'explique par ce que Tertullien dit de la passion effrénée que les hommes & les femmes avoient alors pour les Pantomimes. (*) *Quibus viri animas, fœminæ aut illi etiam corpora sua substernunt.* On peut ajouter à cela ce que dit Galien dans ses pronostics: qu'ayant été appellé pour voir une femme de condition attaquée d'une maladie extraordinaire, il découvrit par les altérations qui survinrent dans la malade, quand on parla d'un certain Pantomime devant elle, que son mal venoit uniquement de la passion qu'elle avoit conçue pour lui, & des efforts qu'elle faisoit pour la cacher.

Les Pantomimes furent encore chassés de Rome sous Néron & sous quelques autres Empereurs; mais, comme nous l'avons déja dit, leur exil ne duroit pas longtems, parce que le peuple ne pouvoit plus se passer d'eux, & parce qu'il survenoit des conjonctures où le Souverain, qui croyoit avoir besoin de la faveur

(*) Tertull. de Spect.

faveur de la multitude, cherchoit à faire des actions qui lui fuſſent agréables. Par exemple, Domitien les avoit chaſſés, & Nerva ſon ſucceſſeur les fit revenir, quoiqu'il ait été un des plus ſages Empereurs. Nous voyons auſſi que le peuple fatigué des déſordres auxquels les Pantomimes donnoient lieu, demanda lui-même quelquefois leur expulſion avec autant d'empreſſement qu'il demandoit leur retour en d'autres tems. *Neque a te minore concentu, ut tolleres Pantomimos, quam a patre tuo, ut reſtitueret, exactum eſt*, dit Pline le jeune, en parlant à Trajan.

Quelques Auteurs modernes ont cru que Néron avoit chaſſé de Rome tous les Comédiens, parce que Tacite, en racontant l'expulſion des Pantomimes, uſe du mot général dont on ſe ſervoit pour déſigner ceux qui jouoient ſur le théâtre. Il chaſſa d'Italie tous les Hiſtrions, dit Tacite, c'étoit l'unique moyen d'empêcher les tumultes qui naiſſoient au théâtre. (*) *Non aliud remedium repertum eſt, quam ut Hiſtriones Italia pellerentur.* Mais on peut encore faire voir qu'il n'y eut alors que les Pantomimes de chaſſés, & que Tacite par une négligence

(*) Tacit. Annal. l. 13.

excusable en un pareil sujet, a mis le nom du genre pour le nom d'une de ses espéces. La premiere raison, c'est que Tacite, immédiatement après les mots que je viens de citer, ajoute une circonstance qui prouve bien que Néron n'avoit pas fait fermer les théâtres. Il ordonna, dit cet Historien, que dorénavant les soldats monteroient une garde au théâtre, comme ils l'avoient montée précédemment. Depuis quelque tems Néron avoit ôté cette garde pour paroître plus populaire. *Milesque theatro rursum assideret.* La seconde raison, c'est que Tacite, en parlant du retour des Histrions, dont il avoit raconté l'expulsion, les appelle Pantomimes (*). *Redditi quamquam scenæ Pantomimi certaminibus sacris prohibebantur.*

(*) Ibid. lib. 14.

* * *

SECTION

SECTION XVII.

Quand ont fini les repréſentations ſomptueuſes des Anciens. De l'excellence de leurs chants.

L'art des Pantomimes, celui des Comédiens qui ſavoient exécuter la déclamation partagée en deux tâches, l'art des Compoſiteurs de déclamation, en un mot, pluſieurs des arts ſubordonnés à la ſcience de la muſique, ſeront péris, ſuivant les apparences, quand les repréſentations ſomptueuſes qui avoient donné l'être à la plupart de ces arts muſicaux, & qui faiſoient ſubſiſter ceux qui les cultivoient, auront ceſſé ſur le théâtre de Marcellus & ſur les autres théâtres vaſtes & capables de contenir des milliers de ſpectateurs. En quel tems préciſément ces théâtres magnifiques, & dont la grandeur avoit donné lieu à mettre dans la repréſentation des piéces dramatiques tous les rafinemens dont nous avons parlé, furent-ils abandonnés ? Je réponds :

Nous voyons bien dans les ouvrages de Saint Auguſtin, qui mourut l'an quatre cens

trente de l'Ere Chrétienne, que dès son tems les théâtres commençoient à se fermer dans la plupart des villes de l'Empire Romain. L'inondation des barbares qui se répandoient dans tout l'Empire, ôtoit au peuple des pays désolés le moyen de faire la dépense des spectacles. (*) *Nisi forte hinc sint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra*, dit ce Pere, en parlant de la situation présente de l'Etat. Mais d'un autre côté nous voyons aussi dans plusieurs Lettres de Cassiodore, qui ont été déja citées, & qui sont écrites vers l'an de Jesus-Christ 520, que les théâtres étoient encore ouverts à Rome un siécle entier après les tems dont parle Saint Augustin. Les grands théâtres de cette Capitale n'avoient pas été fermés, ou bien on les avoit rouverts. Suivant les apparences, ils ne furent fermés pour toujours, que lorsque Rome eût été prise & ruinée par Totila. (**) Ce sac plus cruel dans toutes ses circonstances, que les précédens, & qui fut la cause qu'on vit des femmes Patriciennes mandier à la porte de leurs propres maisons, dont les Barbares s'étoient rendus les maîtres, est la véritable époque de

(*) De Con. sen. lib. pr. c. 33.
(**) En 546.

de l'anéantiſſement preſque total des lettres & des arts, que du moins on cultivoit toujours, quoique ce fût ſans beaucoup de fruit. Les grands Artiſans étoient bien diſparus depuis longtems, mais ce ne fut que dans ce tems-là que les arts mêmes diſparurent. Tous les nouveaux déſaſtres, qui ſuivirent de près le ſac de Rome par Totila, firent ſécher, pour ainſi dire, les plantes qu'il avoit déracinées.

Voilà quel fut le ſort du théâtre antique dans l'Empire d'Occident. Ces hommes nés plus induſtrieux que laborieux, & qui veulent toujours ſubſiſter d'un travail qui ne ſoit point pénible, ne pouvant plus vivre des profits du théâtre qui les avoient nourris juſqu'alors, ou moururent de faim, ou changerent de métier, & les perſonnes du même caractere qui vinrent après eux, exercerent leurs talens dans d'autres profeſſions.

J'interromprai ici par quelques lignes la ſuite de mon diſcours, pour expliquer en quel ſens j'ai dit que les théâtres avoient été fermés dans Rome, ſuivant toutes les apparences, quand cette ville fût ſaccagée par Totila. J'ai voulu dire ſeulement que le théâtre de Marcellus, & les autres théâtres

magnifiques furent détruits, ou devinrent inutiles par le dommage qu'ils avoient souffert, & que ces représentations somptueuses qu'on y donnoit, cessèrent; mais je n'ai pas prétendu dire que toute représentation de Comédies ait cessée; au contraire je crois que dans Rome & dans les autres grandes villes qui avoient essuyé les mêmes malheurs que cette Capitale, on commença, dès que les tems furent redevenus moins orageux, à jouer des piéces de théâtre, mais sans l'appareil ancien. Par une révolution ordinaire dans le monde, la scène si somptueuse dans le douziéme siécle de la fondation de Rome, sera redevenue dans le treiziéme siécle de cette Ere, aussi simple qu'elle l'étoit au commencement de son cinquiéme siécle. Elle sera redevenue dans l'état où Livius Andronicus l'avoit trouvée.

Nous avons une preuve sensible dans les Capitulaires de nos Rois de la seconde race, pour montrer que de leur tems il y avoit des Comédiens de profession qui jouoient des piéces de théâtre. C'est qu'ils y ont renouvellé la loi du Code Théodosien, laquelle défendoit toute sorte de profanation sur la scène. „Nous condamnons, disent „les Capitulaires, à peine afflictive & à l'exil,

„les

„les Comédiens qui oſeront paroître ſur le „théâtre, revêtus des habits que portent les „Prêtres, les Religieux, les Religieuſes, & „toutes les perſonnes Eccléſiaſtiques." (*) *Si quis ex ſcenicis veſtem Sacerdotalem aut Monaſticam, vel mulieris Religioſæ, vel qualicumque Eccleſiaſtico ſtatu ſimilem indutus fuerit, corporali pœnæ ſubſiſtat, & exilio tradatur.*

Les Comédiens auroient dû dans tous les tems s'interdire à eux-mêmes cette profanation. Cependant notre Roi Charles IX. fut encore obligé de la défendre dans l'Edit qu'il publia en 1561, ſur les cahiers & *doléances* des Etats généraux aſſemblés dans Orléans. L'article XXIV de cet Edit, porte: *Défendons à tous Joueurs de Farces, Bâteleurs & autres ſemblables, de jouer auſd. jours de Dimanches & Fêtes aux heures du Service divin, ſe vêtir d'habits Eccléſiaſtiques, jouer choſes diſſolues & de mauvais exemple, à peine de priſon & de punition corporelle.* Ce qui prouve que cette Loi ne fut point exactement obſervée, c'eſt qu'elle fut renouvellée dans l'Edit que publia le Roi Henri III ſur les remontrances des Etats généraux aſſemblés à Blois en 1576. On auroit

 aujourd'-

(*) Buluſ. Capitul. tom. pr. p. 906.

aujourd'hui peine à le croire, ces loix si sages ne furent point encore observées. Voici ce qu'on trouve à ce sujet dans un livre intitulé : *Remontrances très-humbles au Roi de France & de Pologne Henri III. du nom*, imprimé en 1588, & à l'occasion des Etats généraux que ce Prince venoit de convoquer, & qu'on appelle communément *les seconds Etats de Blois*, parce qu'ils furent encore tenus dans cette ville.

„Il y a encore un autre grand mal qui se „commet & tolere principalement en votre „ville de Paris aux jours des Dimanches & „Fêtes, lequel est d'autant plus grand pré„judice à l'honneur de Dieu & à la sanctifi„cation de ses Fêtes, qu'aucun autre, & „qui est plein d'un si grand abus, que je „l'estime avec les plus sages, suffisant pour „attirer les malédictions de Dieu sur vous „& sur votre Royaume, spécialement sur „ladite ville de Paris, où telle méchanceté „est plus autorisée qu'en un autre lieu de „votre Royaume. Ce sont les jeux & spe„ctacles publics qui se font lesdits jours de „Fêtes & Dimanches, tant par des étrangers „Italiens que par des François, & pardessus „tous ceux qui se font en une cloaque & „maison de Satan nommée l'Hôtel de Bour„gogne,

„gogne, par ceux qui abuſivement ſe diſent „confreres de la Paſſion de Jeſus-Chriſt. „En ce lieu ſe donnent mille aſſignations „ſcandaleuſes au préjudice de l'honnêteté & „pudicité des femmes, & à la ruine des fa„milles de pauvres Artiſans, deſquels la ſal„le baſſe eſt toute pleine, & leſquels plus „de deux heures avant le jeu, paſſent leur „tems en devis impudiques, en jeu de dez, „en gourmandiſe & yvrognerie tout pu„bliquement, d'où deviennent pluſieurs que„relles & batteries. Sur l'échaffaut, on y „dreſſe des autels chargés de croix, & or„nemens Eccléſiaſtiques; l'on y repréſente „les Prêtres revêtus de ſurplis, même aux „farces impudiques, pour y faire de maria„ges de riſées. L'on y lit le texte de l'E„vangile en chant Eccléſiaſtique, pour, par „occaſion, y rencontrer un mot à plaiſir „qui ſert au jeu: & au ſurplus, il n'y a „farce qui ne ſoit ordre ſale & vilaine, au „grand ſcandale de la jeuneſſe qui y aſſiſte." C'eſt trop nous écarter de notre ſujet: retournons aux théâtres qui ſubſiſtoient à Rome, avant qu'elle eût été dévaſtée par les Barbares.

On voit par un paſſage d'Ammien Marcellin, que le nombre des perſonnes qui, de

de ſon tems vivoient à Rome des arts qui, pour ainſi dire, montoient ſur le théâtre, étoit prodigieux. Cet Hiſtorien raconte avec indignation, que Rome ſe trouvant ménacée de la famine, on avoit pris la précaution d'en faire ſortir tous les Etrangers, même ceux qui profeſſoient les arts libéraux. Mais, ajoute-t'il, tandis qu'on chaſſoit les ſavans, comme bouches inutiles, & qu'on leur preſcrivoit même un tems fort court pour ſortir, on ne dit mot aux gens de théâtre, ni à tous ceux qui voulurent bien ſe mettre à l'abri de ce beau titre. On laiſſa demeurer tranquillement dans Rome trois mille *Danſeuſes*, & autant d'hommes qui jouoient dans les chœurs, ou de Profeſſeurs en arts muſicaux. Qu'on juge par-là combien étoit prodigieux le nombre des gens de théâtre qui pouvoient être à Rome au tems de Dioclétien & du grand Conſtantin. (*) *Poſtremo ad id indignitatis eſt ventum, ut cum peregrini ob formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe præcipites; ſectatoribus diſciplinarum liberalium impendio, paucis ſine reſpiratione ulla extruſis, tenerentur Mimarum affeclæ veri, quid id ſimularunt ad tempus, & tria mil-*

(*) Amm. Marcell. hiſt. lib. 14.

millia ſaltatricum ne interpellata quidem, cum Choris totidemque remanerent Magiſtris. Quand il y avoit un ſi grand nombre de perſonnes qui faiſoient leur profeſſion de ces arts muſicaux, faut-il s'étonner que les Anciens euſſent tant de méthodes & tant de pratiques relatives à la ſcience de la Muſique, leſquelles nous n'avons pas? C'eſt la multitude des Artiſans qui font profeſſion d'un certain art, qui lui donne de l'étendue, & qui eſt cauſe qu'il ſe ſubdiviſe en pluſieurs arts particuliers.

La ſcience de la muſique ſubſiſta bien après la clôture des théâtres, mais le plus grand nombre des arts muſicaux périt donc pour toujours. Je ne ſache pas même qu'il nous ſoit reſté aucun monument de la muſique rithmique, de l'organique, de l'hypocritique & de la métrique. Nous retrouvons les régles de la muſique poëtique dans les vers des Anciens, & je crois que l'Egliſe peut bien nous avoir conſervé quelques-unes de leurs mélopées, dans le chant de ſon Office.

Parmi les réponſes aux queſtions des Chrétiens, ouvrage attribué à Saint Juſtin martyr, qui vivoit dans le ſecond ſiécle, on en trouve

trouve une qui décide (*) que les fidéles pouvoient employer à chanter les louanges de Dieu, des airs composés par les Payens pour des usages profanes, à condition qu'on exécutât cette musique avec modestie comme avec décence. Ce passage peut s'expliquer par ce que dit Saint Augustin dans un des discours qu'il prononça aux Anniversaires du martyre de Saint Cyprien. *Aliquando ante annos non valde multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctum locum, ubi jacet tam sancti martyris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria & canentibus saltabatur* (**). Les circonstances du tems & du lieu font voir que ce passage doit s'entendre des Chrétiens. D'ailleurs ce fut l'Evêque qui fit cesser le désordre. „Il n'y a pas encore longtems, c'est „la traduction du Latin, que les *Danseurs* „osoient venir exercer leur art dans ce lieu si „respectable, & jusques sur le tombeau de „notre Saint Martyr. Durant toute la nuit „on y chantoit des airs profanes, & les Ge„sticulateurs y déclamoient". Apparemment que quelque Chrétien avoit mis en vers la passion de Saint Cyprien, & qu'on exécutoit

(*) Quæst. 107.
(**) Aug. serm. 311. in Natal. div. Cypr.

cutoit ce poëme ſur ſon tombeau, de la même maniere qu'on exécutoit les piéces profanes ſur le théâtre. Ainſi ce que Juſtin ne veut pas, c'eſt qu'en chantant dans les Egliſes les airs compoſés par les Payens, on les y déclame, il veut qu'on les chante ſans faire aucun geſte.

Quoiqu'il en ſoit, l'Office de l'Egliſe contient pluſieurs Hymnes compoſées avant le ſac de Rome par Totila. Toute Hymne ſe chantoit. *Si non cantatur, non eſt Hymnus*, dit Iſidore. Or comme les chants de ces Hymnes ſont les mêmes dans tous les Offices, il eſt raiſonnable de penſer que ces chants furent compoſés dans le tems où ces Hymnes furent faites. Pourſuivons cette matiere.

L'Office Ambroſien qui ſe chante encore dans pluſieurs Egliſes, eſt compoſé ou réglé par ce Saint, mort cent cinquante ans avant le ſac de Rome par Totila. Lorſque cet événement arriva, Saint Grégoire le Grand, le même qui a compoſé ou réglé l'Office & le chant Grégorien qui ſont encore en uſage dans un très-grand nombre d'Egliſes catholiques, étoit déja né. Ces Saints ne créerent

pas

pas une nouvelle musique pour composer ceux des chants de leur Office qu'ils firent, lorsqu'ils réglerent ces Offices: car il paroit par la maniere dont s'expliquent les Auteurs contemporains, qu'ils admirent dans les Eglises plusieurs chants dont on se servoit déja. Mais tous ces chants, soit qu'ils ayent été composés avant Saint Grégoire, soit qu'ils ayent été faits de son tems, peuvent toujours servir à donner une idée de l'excellence de la musique des Anciens. Si dans mille ans d'ici les chants profanes qui sont composés depuis quatre-vingt ans, étoient perdus, & si les chants d'Eglise qui se sont faits depuis le même tems, s'étoient conservés, ne pourroit-on pas alors se faire une idée de la beauté de nos chants profanes sur celle de nos chants d'Eglise. Quoique le caractere de ces chants soit différent, ne reconnoit-on pas l'Auteur d'Armide dans le *Dies iræ* de Lulli? Ce qui est de certain, c'est que tous les connoisseurs admirent la beauté de la Préface & de plusieurs autres chants de l'Office Grégorien, quoique, comme nous l'avons remarqué dès le commencement de cette troisiéme partie, il s'éloigne beaucoup moins de la déclamation naturelle, que ne s'en éloignent nos chants musicaux.

Je

Je reviens au ſujet de tant de diſcuſſions, je veux dire à l'uſage de compoſer & d'écrire en notes la déclamation qui avoit lieu autrefois.

SECTION XVIII.

Réflexions ſur les avantages & ſur les inconvéniens qui réſultoient de la déclamation compoſée des Anciens.

Deux raiſons me font croire qu'il y avoit plus d'avantage que d'inconvénient dans l'uſage dont il eſt ici queſtion, & que c'étoit l'expérience, laquelle avoit fait préférer par les Anciens la déclamation compoſée à la déclamation arbitraire. Premierement l'uſage des Anciens épargnoit aux Comédiens tous les contre-ſens que les plus intelligens donnent quelquefois aux vers qu'ils récitent ſans les bien entendre. Secondement, un habile Compoſiteur de déclamation ſuggéroit ſouvent aux Comédiens des expreſſions & des beautés qu'ils n'étoient point toujours capables de trouver par eux-mêmes. Ils n'étoient

pas tous auſſi *doctes* que Roſcius. C'eſt l'épithéte que lui donnoit Horace.

On ſait avec quel ſuccès la Chanmeſſé récita le rôle de Phédre, dont Racine lui avoit enſeigné la déclamation vers par vers. Deſpréaux en daigna parler, & notre ſcène a même conſervé quelques veſtiges ou quelques reſtes de cette déclamation qu'on auroit pû écrire, ſi l'on avoit eu des caracteres propres pour cela, tant il eſt vrai que le bon ſe fait remarquer ſans peine dans toutes les productions dont on peut juger par ſentiment, & qu'on ne l'oublie pas, quoiqu'on n'ait point penſé à le retenir.

Enfin une Tragédie dont la déclamation ſeroit écrite en notes, auroit le même mérite qu'un Opera. Des Acteurs médiocres pourroient l'exécuter paſſablement. Ils ne pourroient plus faire la dixiéme partie des fautes qu'ils font, ſoit en manquant les tons, & par conſéquent l'action propre aux vers qu'ils récitent, ſoit en mettant du pathétique dans pluſieurs endroits qui n'en ſont pas ſuſceptibles. Voilà ce qui arrive tous les jours ſur les théâtres modernes, où des Comédiens,

diens, dont quelques-uns n'ont jamais étudié même leur métier, compoſent à leur fantaiſie la déclamation d'un rôle dont ſouvent ils n'entendent pas pluſieurs vers.

En ſecond lieu, quand bien même chaque Comédien pris en particulier ſeroit auſſi capable de compoſer la déclamation d'une Tragédie qu'un maître de l'art, il ſeroit encore vrai de dire, que la déclamation d'une piéce qui auroit été compoſée d'un bout à l'autre par une ſeule perſonne, devoit être & mieux conduite & mieux ménagée qu'une déclamation où chaque Acteur récite ſon rôle à ſa mode. Cette déclamation arbitraire auroit mis ſouvent Roſcius hors de meſure. A plus forte raiſon doit-elle déconcerter quelques-uns de nos Comédiens, qui ne s'étant gueres aviſés d'étudier la diverſité, les intervalles, & s'il eſt permis de s'expliquer ainſi, la ſimpatie des tons, ne ſavent comment ſortir de l'embarras où le défaut de concert les jette très-ſouvent. Or il eſt auſſi facile de concerter différens rôles qui doivent être récités alternativement, en rédigeant par écrit la déclamation de la piéce, qu'il eſt difficile

de la rédiger, quand on ne l'a point mise sur le papier.

Aussi voyons-nous que nos Comédiens dont plusieurs n'ont d'autres guides que l'instinct & la routine, ne savent par où se tirer d'affaire, lorsque l'Acteur qui récite avec eux, ne finit pas sur un ton qui leur permette de débuter par le ton auquel ils se sont préparés, autant par habitude que par réflexion. Voilà pourquoi ils s'entr'accusent si souvent les uns les autres de réciter sur des tons vicieux, & principalement de finir mal leur *couplet*, de maniere qu'ils mettent à la gêne, disent-ils, celui qui doit prendre la parole immédiatement après eux. Ces inconvéniens n'arrivoient point lorsque la déclamation étoit notée, ou du moins ils ne pouvoient arriver que comme ils arrivent à l'Opera, quand un Acteur chante faux. C'est-à-dire, que la faute venoit de l'Artisan, & non point de l'art qui avoit pourvu suffisamment à empêcher qu'on ne la fit.

Les Spectateurs & les Acteurs sont d'autant plus à plaindre aujourd'hui, que les Spectateurs

ſpectateurs ſentent auſſi-bien les fautes des Acteurs, que ſi l'art de la déclamation exiſtoit encore tel qu'il étoit au tems de Quintilien, quoique les Acteurs ne puiſſent plus s'aider de cet art qui eſt péri.

Tous les arts ne ſont autre choſe que des méthodes réglées ſur de certains principes; & quand on examine ces principes, on trouve qu'il ſont des maximes formées en conſéquence de pluſieurs obſervations faites ſur les effets de la nature. Or la nature produit toujours ſes effets, conformément aux régles qui lui ont été preſcrites. Ainſi dans les choſes qui doivent tomber ſous notre ſentiment, les effets de la nature cauſent toujours en nous les mêmes ſenſations agréables, ou déſagréables, ſoit que nous obſervions, ou que nous n'obſervions pas comment la choſe arrive, ſoit que nous nous embarraſſions de remonter juſqu'aux cauſes de ces effets, ſoit que nous nous contentions d'en jouir, ſoit enfin que nous ayons réduit en méthode l'art de ménager, ſuivant des régles certaines, l'action des cauſes naturelles, ſoit que nous ne ſuivions que l'inſtinct

dans l'application que nous faiſons de ces cauſes.

Nous ne laiſſons pas donc de ſentir les fautes où tombent nos Comédiens, quoique nous ne ſachions pas l'art qui enſeigne à ne les point faire. On va voir même dans Cicéron, que parmi ceux qui ſiffloient les Acteurs de ſon tems, dès qu'ils manquoient à la meſure, il y avoit un petit nombre de perſonnes qui ſuſſent l'art, & qui euſſent pu dire préciſément en quoi la faute conſiſtoit. La plupart ne la connoiſſoit que par voie de ſentiment. Dans une aſſemblée de ſpectateurs, combien peu de perſonnes y a-t'il, qui ſachent à fond la muſique? Cependant dès qu'un Acteur manque à la meſure, ſoit en allongeant: ſoit en abrégeant trop une ſyllabe, toute l'aſſiſtance ſe récrie d'une commune voix (*). *Quotus quisque eſt, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his ſi paululum modo offenſum eſt, ut aut contractione brevius fieret, aut productione longius, theatra tota reclamant.*

Mais

(*) Cic. de Or. 1, 3.

Mais, me dira-t'on, nous avons pluſieurs Comédiens intelligens dans leur art, & qui peuvent, en compoſant eux-mêmes la déclamation de leurs rôles, par rapport à leurs talens naturels, y jetter des beautés & des agrémens qu'un autre qu'eux n'y pourroit pas mettre. En ſecond lieu, ajoutera-t'on, une déclamation compoſée doit ôter à des Acteurs qui ſeroient aſſujettis à la ſuivre, & leur feu & leur enthouſiaſme. Leur jeu ne ſauroit être naturel, & du moins il doit devenir froid. L'uſage ancien mettoit le Comédien excellent au niveau du Comédien médiocre.

Je réponds à la premiere objection. Cet uſage, il eſt vrai, faiſoit perdre quelques beautés à un rôle déclamé par un Comédien excellent. Par exemple, ſi l'Actrice qui joue le perſonnage de Pauline dans Polieucte, étoit aſtrainte à ſuivre une déclamation notée par un autre, cet aſſujettiſſement empêcheroit qu'elle ne mît dans quelques endroits de ſa déclamation les beautés qu'elle peut y jetter. Mais, pour me ſervir du même exemple, cette Actrice joueroit également bien tout le rôle de Pauline, ſi ce rôle

étoit composé & noté. D'un autre côté combien gagnerions-nous, si tous les rôles de Polieucte étoient composés? Qu'on songe comment les seconds rôles sont déclamés par les Acteurs qui les récitent à leur gré. Enfin dès qu'on voudra bien tomber d'accord qu'il y aura toujours sur tous les théâtres un plus grand nombre d'Acteurs médiocres, que d'excellens Acteurs, on ne pourra plus disconvenir que la perte, dont l'objection parle, ne fût compensée de maniere qu'il y auroit dix à gagner pour un que l'on perdroit.

La seconde objection est que l'assujettissement à suivre une déclamation composée, devoit ôter aux Acteurs leur enthousiasme, & que cet assujettissement devoit par conséquent mettre de niveau l'Acteur qui a du génie, & celui qui n'en a point. Je réponds à cette objection, qu'il en étoit de cette déclamation notée comme de la musique de nos Opéra. Le Compositeur de déclamation le plus exact & le plus intelligent, laissoit encore lieu aux bons Acteurs de mettre leurs talens en évidence, & de faire sentir, non-seulement dans le geste, mais encore

dans

dans la prononciation, leur ſupériorité ſur les Acteurs médiocres. Il eſt impoſſible de noter tous les accens, les ſoupirs, les adouciſſemens, les inflexions, les ports & les éclats de voix; en un mot, s'il eſt permis de parler ainſi, l'eſprit de la déclamation dont la variété des tons n'eſt que le corps. Dans la muſique même, on ne ſauroit écrire en notes tout ce qu'il faut faire pour donner au chant ſon expreſſion véritable, ſa force & les agrémens dont il eſt ſuſceptible. On ne ſauroit écrire en note quelle doit être préciſément la viteſſe du mouvement de la meſure, quoique ce mouvement ſoit l'ame de la muſique. Ce que tous les Muſiciens, & principalement les Muſiciens Italiens écrivent en lettres ordinaires à côté de la compoſition, pour dire ſi le mouvement doit être vif, ou bien lent, ne l'enſeigne qu'imparfaitement. Juſqu'ici, je l'ai déja dit, le véritable mouvement d'une compoſition n'a pu ſe conſerver que par tradition, pour parler ainſi, car les inſtrumens inventés pour tâcher d'avoir, par le moyen de l'Horlogerie, le mouvement juſte que les Compoſiteurs avoient donné à leurs airs & à leurs chants, afin de le conſerver avec préci-

ſion, n'ont point eu juſqu'ici un grand ſuccès.

Ainſi l'Acteur médiocre qui chante le rôle d'Atis, ou celui de Roland, ne le chante point, comme le chante un bon Acteur, quoique tous les deux ils entonnent les mêmes notes, & qu'ils ſuivent la meſure de Lulli. Le bon Acteur qui ſent l'eſprit de ce qu'il chante, preſſe, ou bien rallentit à propos quelques notes, il emprunte de l'un pour prêter à l'autre; il fait ſortir de même, ou bien il retient ſa voix; il appuye ſur certains endroits; enfin il fait pluſieurs choſes propres à donner plus d'expreſſion & plus d'agrément à ſon chant, qu'un Acteur médiocre ne fait pas, ou qu'il fait mal à propos. Chaque Acteur ſupplée de ſon fonds à ce qui n'a point pu s'écrire en notes, & il le ſupplée à proportion de ſa capacité.

Ceux qui ont vu repréſenter les Opéra de Lulli qui ſont devenus le plaiſir des nations, lorſque Lulli vivoit encore, & quand il enſeignoit de vive voix à des Acteurs dociles ces choſes qui ne ſauroient s'écrire en notes, diſent

diſent qu'ils y trouvoient une expreſſion qu'ils n'y trouvent preſque plus aujourd'hui. Nous y reconnoiſſons bien les chants de Lulli, ajoutent-ils; mais ſouvent nous n'y retrouvons plus l'eſprit qui animoit ces chants. Les récits nous paroiſſent ſans ame, & les airs de ballets nous laiſſent preſque tranquilles. Ces perſonnes alléguent, comme une preuve de ce qu'elles diſent, que la repréſentation des Opéra de Lulli dure aujourd'hui plus longtems, que lorſqu'il les faiſoit exécuter lui-même, quoiqu'à préſent elle dût durer moins de tems, parce qu'on n'y répete plus bien des airs de violon que Lulli faiſoit jouer deux fois. Cela vient, ſelon ces perſonnes, car je ne ſuis garant de rien, de ce qu'on n'obſerve plus le rithme de Lulli que les Acteurs alterent, ou par inſuffiſance, ou par préſomption.

Il eſt donc conſtant que la note des Opéra n'enſeigne pas tout, & qu'elle laiſſe encore beaucoup de choſes à faire, & que l'Acteur fait bien ou mal, ſuivant qu'il eſt capable de les exécuter. A plus forte raiſon peut-on conclure que les Compoſiteurs de décla-

déclamation n'enſeveliſſent pas le talent des bons Acteurs.

Enfin l'aſſujettiſſement à ſuivre une déclamation écrite en notes, ne rendroit pas les Acteurs de l'antiquité, des Acteurs froids, & par conſéquent incapables de toucher le ſpectateur. En premier lieu, comme les Acteurs qui récitent des Opéra, ne laiſſent pas d'être touchés eux-mêmes en récitant; comme l'aſſujettiſſement où ils ſont de ſuivre la note & la meſure, ne les empêche point de s'animer, & par conſéquent de déclamer avec une action aiſée & naturelle, de même l'aſſujettiſſement à ſuivre une déclamation notée dans laquelle étoient les Acteurs des Anciens, n'empêchoit pas ces Acteurs de ſe mettre à la place du perſonnage qu'ils repréſentoient. Cela ſuffit. En ſecond lieu, & ceci détruiroit ſeul l'objection à laquelle je réponds, nous ſavons très-certainement que les Acteurs des Anciens ſe touchoient autant, quoiqu'ils fuſſent aſtreints à ſuivre une déclamation compoſée, que les nôtres ſe touchent en déclamant arbitrairement. Quintilien dit qu'il avoit vu ſouvent les Hiſtrions

&

& les Comédiens ſortir de la ſcène les larmes aux yeux, lorſqu'ils venoient d'y jouer des ſcènes intéreſſantes. Ils étoient touchés, donc, ils faiſoient pleurer comme les nôtres. (*) *Vidi ego ſæpe Hiſtriones atque Comœdos, cum ex aliquo graviore actu perſonam depoſuiſſent, flentes adhuc egredi.* D'ailleurs quelle différence les Anciens ne mettoient-ils pas entre leurs Acteurs? Cette objection contre l'uſage de compoſer & d'écrire en notes la déclamation, auroit pu paroître conſidérable, avant qu'on connût les Opéra, mais le ſuccès de ce ſpectacle, où l'Acteur eſt aſtreint, comme nous venons de le dire, à ſuivre la note & la meſure, rend l'objection frivole. Notre expérience fait diſſiper en un moment bien des ombres de difficultés que le raiſonnement ſeul ne viendroit peut-être point à bout d'éclaircir. Il eſt même dangereux de haſarder à faire des raiſonnemens avant l'expérience. Il faut faire pluſieurs réflexions avant que de bien juger ſi un raiſonnement qui roule ſur des poſſibilités, eſt ſenſé, au lieu que l'expérience met au fait dans l'inſtant. Enfin pourquoi les Anciens qui connoiſſoient le mérite

(*) Quint. Inſt. lib. 9. c. 3.

rite de la déclamation arbitraire auſſi-bien que nous, ſe ſeroient-ils déterminés, après l'expérience, en faveur de la déclamation notée?

Mais, me dira-t'on, la plupart des gens du métier ſe ſoulevent contre l'uſage de compoſer & d'écrire en notes la déclamation, ſur la premiere expoſition de cet uſage. Je répondrai en premier lieu, que pluſieurs perſonnes dignes de foi, m'ont aſſuré que Moliere guidé par la force de ſon génie, & ſans avoir jamais ſu apparemment tout ce qui vient d'être expoſé concernant la Muſique des Anciens, faiſoit quelque choſe d'approchant de ce que faiſoient les Anciens, & qu'il avoit imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devoit prendre en déclamant les rôles qu'il récitoit toujours de la même maniere. J'ai encore oui dire que Beaubourg & quelques autres Acteurs de notre théâtre, en avoient uſé ainſi. En ſecond lieu, on ne doit pas être ſurpris de ce jugement des gens du métier. L'eſprit humain hait naturellement la gêne où le mettent toutes les méthodes qui prétendent l'aſſujetir à n'opérer que ſuivant

vant certaines régles. Il ne veut pas être contraint dans ſes allures, dit Montagne. Qu'on propoſe la diſcipline militaire à des Barbares qui ne la connoiſſent pas: Ses loix, diront-ils d'abord, doivent ôter au courage l'impétuoſité qui le fait vaincre. On ſait bien cependant, que la diſcipline militaire ſoutient la valeur par les régles mêmes auxquelles elle l'aſſujettit. Ainſi, parce que des gens qui auront toujours déclamé ſans connoître d'autres régles que l'inſtinct & la routine, déſapprouveront l'uſage des Anciens par un premier mouvement, il ne s'enſuit pas que cet uſage fût mauvais. Il ne s'enſuit pas même qu'ils continuaſſent à le blâmer, s'ils s'étoient donné une fois la peine de réfléchir ſur ſes avantages & ſur ſes inconvéniens, pour les compenſer. Peut-être même regretteront-ils qu'il n'y ait pas eu un pareil art, quand ils étoient encore dans la jeuneſſe, tems où l'on apprend à opérer facilement, ſuivant une certaine méthode.

L'attention à ſe conformer aux régles qu'on apprend dès l'enfance, ceſſe bientôt d'être une contrainte. Il ſemble que les régles

gles qu'on a étudié alors deviennent en nous une portion de la lumiere naturelle. Quintilien répond à ceux qui prétendoient que l'Orateur qui ne suivoit que sa vivacité & son enthousiasme en déclamant, devoit être plus touchant qu'un Orateur qui régloit son action & ses gestes prémédités sur les préceptes de l'art; que c'est blâmer tout genre d'étude que de penser ainsi; & que la culture embellit toujours le naturel, le plus heureux. (*) *Sunt tamen, qui rudem illam & qualem impetus cujusque animi tulit actionem, judicent fortiorem, sed non alii fere, quam qui etiam in dicendo curam solent improbare, & quidquid studio paratur. Nostro labori dent veniam, qui nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura juvetur.*

(*) Quint. Inst. l. 11. c. 3.

FIN du troisiéme Tome.

* *
*

AVIS

AVIS
DU LIBRAIRE.

*J'ai cru faire plaiſir au Lecteur, en imprimant ici une des dernieres Scènes de l'*Andromaque *de Monſieur RACINE, telle qu'il la donna dans la premiere Edition de cette Tragédie, faite en 1668, & d'y joindre les trois dernieres Scènes de la* Mere en détreſſe. *C'eſt le titre que Monſieur PHILIPS a donné à ſon* Andromaque. *Ce qui eſt dit concernant ces deux Piéces dans la page 427 du ſecond Volume de cet Ouvrage, peut bien avoir excité la curioſité de pluſieurs perſonnes; & il leur ſeroit difficile de la ſatisfaire, ſi je ne leur en fourniſſois pas ici le moyen. Les Exemplaires de la premiere Edition d'*Andromaque *ſont devenus très-rares,*

*& les trois Scènes de l'*Andromaque Angloise, *n'ont point été traduites. On m'a même conseillé de donner avec nos deux Fragmens, une traduction de l'Epître dédicatoire & de la Préface de Monsieur PHILIPS, deux Ecrits composés durant la chaleur de la guerre terminée par la Paix d'Utrecht, & je me suis rendu aux raisons qui m'ont été alléguées pour m'y engager. On les devinera facilement. Les vers que Monsieur RACINE a retranchés dans les Editions postérieures de son* Andromaque, *se reconnoîtront aux guillemets que l'on y a mis.*

* * *

SCENE

SCENE TROISIÉME

*du cinquiéme Acte de l'*Andromaque *de*

M. RACINE.

ORESTE, ANDROMAQUE, HERMIONNE, CLEONNE, CEPHISE, Soldats d'Oreſte.

ORESTE.

Madame, c'en eſt fait. „Partons en diligence.
„Venez dans mes vaiſſeaux goûter votre vengeance.
„Voyez cette Captive. Elle peut mieux que moi
„Vous apprendre qu'Oreſte a dégagé ſa foi.

HERMIONNE.

„O Dieux! C'eſt Andromaque.

ANDROMAQUE.

Oui, c'eſt cette Princeſſe
„Deux fois Veuve, & deux fois l'Eſclave de la Grece;
„Mais, qui, juſques dans Sparte, ira vous braver tous,
„Puiſqu'elle voit ſon fils à couvert de vos coups.
„Du crime de Pyrrhus, complice manifeſte,

 „J'at-

„J'attens ſon châtiment. Car je vois bien qu'Oreſte (*)
„Engagé par votre ordre à cet aſſaſſinat,
„Vient de ce triſte exploit vous ceder tout l'éclat,
„Je ne m'attendois pas que le Ciel en colere,
„Pût, ſan perdre mon fils, accroître ma miſere,
„Et gardât à mes yeux quelque ſpectacle encor,
„Qui fît couler mes pleurs pour un autre qu'Hector:
„Vous avez trouvé ſeule une ſanglante voie
„De ſuſpendre en mon cœur le ſouvenir de Troie,
„Plus barbare aujourd'hui qu'Achille & que ſon fils,
„Vous me faites pleurer mes plus grands ennemis;
„Et ce que n'avoient pu promeſſe, ni menace,
„Pyrrhus de mon Hector ſemble avoir pris la place.
„Je n'ai que trop, Madame, éprouvé ſon courroux,
„J'avois plus de ſujet de m'en plaindre que vous,
„Pour derniere rigueur, ton amitié cruelle,
„Pyrrhus, à mon Epoux, me rendoit infidelle.
„Je t'en allois punir. Mais le Ciel m'eſt temoin,
„Que je ne pouſſois pas ma vengeance ſi loin,
„Et ſans verſer ton ſang, ni cauſer tant d'allarmes.

HER-

(*) En s'adreſſant à Hermionne.

HERMIONNE.

„Quoi? Pyrrhus eſt donc mort!

ORESTE.

Oui, nos Grecs irrités
Ont lavé dans ſon ſang ſes infidélités.
Je vous l'avois promis. Et quoique mon courage
Se fît de complot une funeſte image,
J'ai couru vers le Temple, où nos Grecs diſperſés
Se ſont juſqu'à l'Autel dans la foule gliſſés.
Pyrrhus m'a reconnu. Mais ſans changer de face,
Il ſembloit que ma vue excitât ſon audace,
Que tous les Grecs bravés en leur Ambaſſadeur
Duſſent de ſon Hymen relever la ſplendeur.
Enfin avec tranſport prenant ſon diadême,
Sur le front d'Andromaque il l'a poſé lui-même.
Je vous donne, a-t'il dit, ma Couronne & ma Foi,
Andromaque, regnez ſur l'Epire & ſur moi.
Je voue à votre Fils une amitié de Pere,
J'en atteſte les Dieux, je le jure à ſa Mere.
Pour tous mes ennemis je déclare les ſiens;
Et je le reconnois pour le Roi des Troyens.
A ces mots, qui du peuple attiroient le ſuffrage,
Nos Grecs n'ont repondu que par un cri de rage,
L'Infidelle s'eſt vu partout envelopper,
Et je n'ai pu trouver de place pour frapper.
Chacun ſe diſputoit la gloire de l'abbattre.

Je l'ai vu dans leurs mains quelque tems se débattre,
Tout sanglant, à leurs coups voulant se dérober,
Mais enfin à l'Autel il est allé tomber.
„Le Troyen est sauvé. Mais partons, le tems presse.
„L'Epire tôt ou tard satisfera la Grece;
„Cependant j'ai voulu qu'Andromaque aujourd'hui
„Honorât mon triomphe, & répondît de lui.
Du peuple épouvanté la foule fugitive
M'a laissé sans obstacle enlever ma Captive,
Et regagner ces lieux, où bien-tôt nos Amis
Viendront couverts du sang que je vous ai promis.

HERMIONNE.

Qu'ont-ils fait!

ORESTE.

Pardonnez à leur impatience.
Ils ont, je le vois bien, trahi votre vengeance.
Vous vouliez que ma main portât les premiers coups,
Qu'il sentît en mourant qu'il expiroit pour vous.
Mais c'est moi, dont l'ardeur leur a servi d'exemple,
Je les ai pour vous seule entraînés dans le Temple,
Madame, & vous pouvez justement vous flater
D'une

D'une mort, que les Grecs n'ont fait qu'exécuter.
Vous seule avez poussé les coups....

HERMIONNE.

Tai-toi, perfide,
Et n'impute qu'à toi ton lâche parricide.
Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur,
Va, je la désavoue, & tu me fais horreur.
Barbare, qu'as-tu fait? avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une si belle vie?
Avez-vous pu cruels, l'immoler aujourd'hui
Sans que tout votre sang se soulevât pour lui?
Mais, parle. De son sort, qui t'a rendu l'arbitre?
Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t'il fait? A quel titre?
Qui te l'a dit?

ORESTE.

O Dieux! Quoi, ne m'avez-vous pas
Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas?

HERMIONNE.

Ah! Falloit-il en croire une Amante insensée?
Ne devois-tu pas lire au fond de ma pensée?
Et ne voyois-tu pas dans mes emportemens,
Que mon cœur démentoit ma bouche à tous momens?
Quand je l'aurois voulu, falloit-il y souscrire?
N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire,
Toi-même, avant le coup, me venir consulter,
Y revenir encore, ou plutôt m'éviter?

Que ne me laiſſois-tu le ſoin de ma vengeance?
Qui t'amene en des lieux, où l'on fuit ta préſence?
Voilà de ton amour le déteſtable fruit,
Tu m'apportois, Cruel, le malheur qui te ſuit.
C'eſt toi, dont l'Ambaſſade à tous les deux fatale,
L'a fait, pour ſon malheur, pencher vers ma Rivale.
Nous le verrions encor nous partager ſes ſoins,
Il m'aimeroit peut-être, il le feindroit du moins.
Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Epire.
Je renonce à la Grece, à Sparte, à ſon Empire,
A toute ma famille. Et c'eſt aſſez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un monſtre comme toi.
„Allons, Madame, allons. C'eſt moi qui vous délivre.
„Pyrrhus, ainſi l'ordonne, & vous pouvez me ſuivre.
„De nos derniers devoirs allons nous dégager.
„Montrons qui de nous deux ſaura mieux le venger.

* * *

EPITRE

EPITRE DÉDICATOIRE
à Madame la Ducheſſe de Montaigu.

MADAME,

Deux raiſons m'ont fait croire que je devois prendre la liberté de vous dédier cet Ouvrage. Son original a toujours paſſé pour une des meilleures Tragédies Françoiſes, & le ſexe de celui de ſes perſonnages qui nous intéreſſe davantage, ainſi que les principaux événemens de tout le Poëme, ſemblent lui donner droit de prétendre à la protection d'une Dame du premier rang. Les caracteres élevés des premiers Acteurs de cette Tragédie, les noms qu'ils ont ſans ceſſe dans la bouche, qui ſont des plus célébres de l'antiquité, m'ont encore confirmé dans le deſſein de mettre à ſa tête le nom de la fille d'un homme, qui, par une longue ſuite de glorieuſes actions faites en ſervant ſa patrie, ou, pour parler plus exactement, au ſervice de l'Europe, s'eſt acquis une réputation ſupérieure à celle de tous les Généraux de ſon ſiécle, & égale à celle des plus grands Capitaines des ſiécles paſſés; le nom du Duc de Malboroug votre pere, eſt

aux François ce qu'étoit aux Grecs le nom d'Hector.

Mais ce qui acheve, Madame, de me déterminer à mettre ma Tragédie sous votre protection, c'est la justesse de votre discernement, c'est la délicatesse de votre goût, quand il est question de juger de tous les ouvrages destinés à faire l'amusement du public; c'est un esprit à la fois solide & brillant, & qui vous rend l'ame des compagnies, dont votre présence faisoit déja l'ornement. Enfin les impressions que font sur ceux qui vous voyent & qui vous entendent, les charmes de votre personne & les agrémens de votre conversation, rendent vraisemblable l'excès de la passion de Pyrrhus pour Andromaque.

Je ne saurois alléguer qu'une seule raison pour vous engager à prendre mon ouvrage sous votre protection: c'est l'égard scrupuleux que j'y ai toujours pour l'honnêteté publique & pour les bienséances. J'espere que ce motif seul suffira pour la lui faire accorder. Je suis avec le plus profond respect,

MADAME,

Votre très-humble & très-obéissant serviteur,

AMBROISE PHILIPS.

PRE-

PREFACE

de la Tragédie intitulée:

LA MERE EN DETRESSE.

On ne ſauroit employer que deux ſtyles dans tous les ouvrages d'eſprit, ſoit qu'on écrive en proſe, ſoit qu'on écrive en vers; le ſtyle ſimple, aiſé & naturel, ou le ſtyle pompeux & gonflé, pour ainſi dire, par une abondance exceſſive de figures. La plupart des Auteurs, faute d'avoir une idée claire du ſublime, affectent ce ſtyle ampoulé. Mais le ſublime ne conſiſte point dans un enchaînement d'hyperboles, de métaphores biſarres & d'expreſſions hazardées. Il conſiſte à imaginer avec juſteſſe les ſentimens qui conviennent aux perſonnes que l'on fait parler, comme à rendre ces ſentimens avec des termes nobles, mais employés dans leur ſignification naturelle. Jamais ces ſentimens ne ſont plus touchans, que lorſqu'ils ſont exprimés avec le plus de ſimplicité. Le ſublime qui ſubjugue les hommes, eſt auſſi peu compatible avec l'affectation, que le peut être le véritable Héroiſme.

Voilà

Voilà ce qui m'a déterminé à écrire ma piéce en un ſtyle ſi différent de celui de la plupart de nos Tragédies; & je l'ai entrepris d'autant plus volontiers que j'avois l'avantage d'être guidé dans cette nouvelle route par un conducteur dont les ouvrages ſont admirés avec juſtice par toute l'Europe. Le mérite des Tragédies de Monſieur Racine eſt trop connu parmi notre nation, pour en parler davantage. Je ne regretterai point les peines que j'ai priſes, pour mettre au théâtre Anglois la plus parfaite des Tragédies de cet Auteur, ſi mes lecteurs trouvent que la traduction rend aſſez bien les beautés de l'original, & s'ils ne blâment point la liberté de m'en écarter que j'ai priſe quelquefois. Je ne les arrêterai plus que pour leur faire liré quelques inſtructions concernant nôtre Tragédie, qui ſe trouvent dans la Préface de Monſieur Racine.

* * *

FRA-

FRAGMENS

DE LA MERE EN DÉTRESSE.

Après que Pylade a emmené Oreſte, Phœnix ſuivi des Gardes de Pyrrhus, entre ſur le Théâtre.

SCENE VI.

PHOENIX.

Tous les Grecs ſont donc partis.... Oreſte s'en eſt allé ..... Vous triomphez, ſcélérats? Et vous indignes Sujets de Pyrrhus, quelle ſtupidité vous a ſaiſis, quand au lieu d'aller la flamme à la main réduire en cendres les vaiſſeaux des Grecs, vous avez employé un tems ſi précieux à voir rendre les derniers ſoupirs à Hermionne. Vos ennemis ont profité de ces momens. Ils ſe ſont embarqués.... N'en doutons plus, les ſacriléges qui ont porté leurs mains impies ſur Pyrrhus, ſont avoués par Oreſte. Sa fuite eſt une preuve certaine qu'il eſt le premier auteur de leur crime ..... Ambaſſade plus ſanglante qu'un combat .... Aſſaſſinat ſans exemple! En quel lieu le diadême ſera-t'il reſpecté, ſi vous négligez, Grands Dieux, de le protéger du moins dans vos Temples.... Voici la Reine.

SCÉ-

SCENE VII.

ANDROMAQUE, PHOENIX; CEPHISE, *ſuite.*

ANDROMAQVE.

Perfides Grecs, vos crimes ne demeureront pas toujours impunis. Vous en recevrez quelque jour un châtiment proportionné à leur énormité? Cruels, quelle pitié des Troyens pouvoient-ils attendre de vous, quand vous avez aſſez de rage pour immoler à vos paſſions Pyrrhus le plus vaillant homme de votre parti, le guerrier qui vous a fait vaincre? Qui vient, ſeroit-ce mon fils?

CEPHISE.

Non, Madame, c'eſt le corps de Pyrrhus que ſes Soldats en pleurs portent ſur un bouclier.

SCENE VIII.

Les Acteurs de la Scène précédente. Des Soldats qui portent le corps de Pyrrhus.

ANDROMAQVE.

Prince infortuné, voilà la ſuite du peu de ſoin que vous vouliez apporter à vous garder de vos ennemis, & du peu de défiance

que

que vous aviez de la perfidie de vos Grecs. Vous jugiez d'eux par vous-même. Ce sont vos vertus qui sont cause de votre mort prématurée, & que vous cessez de vivre en entrant dans l'âge viril. Mais je vous vois couvert de gloire. Vos belles actions se présentent à moi, sous l'idée de fleurs épanouies qui entourent votre cercueil. Les pleurs que des Troyens répandent sur ce cercueil, ne l'honorent pas moins.

CEPHISE.

Madame, vos larmes ne tariront-elles jamais?

ANDROMAQVE.

Non, Cephise. La destinée a sous les murs de Troye condamné la veuve d'Hector à une affliction perpétuelle. Tant que je vivrai, mes larmes ne cesseront jamais de couler. Allez, Phœnix, faites revêtir le corps de votre maître de ses habillemens royaux: mettez auprès de lui toutes les marques de sa dignité, & que la flamme du bucher qui doit avoir l'honneur de mêler ses cendres aux cendres de ce Héros, annonce sa mort aux peuples voisins en s'élevant jusqu'au ciel, pour exciter les Dieux à la venger.

SCE-

SCENE IX.

ANDROMAQUE, CEPHISE, *Suite.*

CEPHISE.

Le bruit que vous entendez, vous annonce, Madame, la venue du Prince votre fils que les Gardes amenent de la forteresse.

ANDROMAQUE.

Quelle consolation pour ta mere, mon cher fils, de t'embrasser vivant! Transports mêlés d'une joie vive & de douces allarmes, vous qu'on ne sauroit bien exprimer, & qu'une mere seule peut ressentir, je vous abandonne mon cœur: Percez, pour vous y faire accès, le nuage d'afflictions qui l'environne: Faites-vous un passage pour y pénétrer, comme les rayons du Soleil s'en font un à travers les nuages épais qui veulent offusquer sa lumiere. Une ame généreuse ne perd jamais l'espérance, quoique du milieu des afflictions elle voye ses ennemis les maîtres de sa destinée. Elle sait que le ciel, pour la tirer d'un gouffre de malheurs par des moyens imprévus, choisira le moment qu'elle y paroîtra pleinement abîmée.

F I N.

TABLE

TABLE GÉNÉRALE
DES MATIERES
CONTENUES
DANS LES TROIS VOLVMES.

Les Chiffres Romains marquent le Tome, & les Chiffres Arabes, la Page.

A.

Abderitains. Ce qui leur arriva à la représentation de l'Andromede d'Euripide, I. Page 32.

Accens. Les Anciens en avoient huit ou dix, & autant de caracteres différens pour les marquer, III. 75. Originairement les Latins n'en avoient que trois, III. 76. Quel uſage faiſoit des accens un Compoſiteur de déclamation, III. 77.

Acteurs. Ils récitoient accompagnés d'inſtrumens, III. 113. Un bas-relief antique le dé-

montre, III. 126. & 127. Les Acteurs des Tragédies n'étoient point les mêmes que ceux qui repréſentoient les Comédies, III. 136. Leurs maſques & leurs chauſſures étoient auſſi différens, III. 138. Les Acteurs des Anciens ne jouoient pas comme les nôtres, à la clarté des lumieres, III. 208. Accord de l'Acteur qui geſticuloit avec celui qui récitoit, III. 236. & 237. Ce qu'a penſé Seneque ſur cet accord, III. 238. Les Acteurs des chœurs des Anciens étoient les plus excellens, III. 242. Ils ſe rendoient eſclaves de leurs voix, III. 257. Quel étoit leur ſoin pour la conſerver & pour la fortifier, III. 258. *& ſuiv.* Les ſpectateurs ſentent les fautes des Acteurs, ſans qu'ils puiſſent dire en quoi ces fautes conſiſtent, III. 310.

Age pour travailler à ſe perfectionner, II. 92. C'eſt dans cet âge où l'on eſt plus facilement diſtrait, II. *ibid.* Le feu de l'âge donne pluſieurs paſſions à la fois, II. 93. A quel âge les Peintres & les Poëtes paroiſſent au plus haut dégré, II. 108. On fait voir que les plus célébres Poëtes n'ont rien fait paroître d'excellent avant trente ans, II. 117.

Air. Combien il contribue à la diverſité des inclinations des hommes, II. 232. Les qualités de l'air dépendent des émanations de la terre, II. 233. Ces émanations variant, changent la nature de l'air, II. *ibid.* L'air communique au ſang les qualités dont il eſt empreint, II. 234. L'air rempli d'une multitude de petits animaux qui le rendent ſujet à une infinité d'altérations, II. 235. L'humeur & l'eſprit des hom-

hommes faits, dépendent beaucoup des viciſſitudes de l'air, II. 236. L'impreſſion qu'elles font même ſur les corps, II. 237. On remarque dans les animaux les effets différens de l'air, II. 238. Ce ſont ſes altérations qui cauſent les maladies épidémiques, II. 241. Comment l'air natal eſt un reméde à beaucoup de maladies, II. 242. Son pouvoir ſur le corps humain, prouvé par le caractere des nations, II. 244. Sa différence ſert beaucoup aux organes qui contribuent aux fonctions de l'ame, II. 251. Grands changemens arrivés dans l'air de Rome depuis les Céſars, II. 270. L'air de Rome mal ſain en Eté, & pourquoi, II. 271 La différence entre les peuples attribuée aux différentes qualités de l'air, II. 285. Ses variations ſont cauſe de la différence des génies, II. 296.

Airs caractériſés, ce qu'on entend par ces termes, III. 168. & 169.

Algarde. Son bas-relief de l'Attila eſt mieux compoſé qu'aucun bas-relief antique, I. 466.

Aliment. Si les poiſſons ſont un auſſi bon aliment que la chair: Un Médecin habile a voulu le perſuader, & ſon ſentiment a été condamné par l'expérience, II. 489. *& ſuiv.*

Allégories. Quels ſont les perſonnages allégoriques qui ſont reçus en peinture, I. 177. Ils doivent être introduits avec une grande diſcrétion dans les compoſitions hiſtoriques, I. 179. Ils ne doivent jamais y être les Acteurs principaux, I. 180. La vraiſemblance y doit être exactement obſervée, *ibid.* Ce qu'on entend par compoſition allégorique, I. 186. 187. Il

y en a de deux eſpeces, *ibid.* Modéle d'une compoſition purement allégorique, I. 189. *& ſuiv.* & d'une compoſition mixte où il entre des ſujets allégoriques dans des ſujets hiſtoriques, I. 190. Les allégories doivent être bannies entierement des tableaux qui repréſentent des dogmes de notre Religion, I. 199. Quels ſont les perſonnages allégoriques que la Poëſie employe, I. 205. On n'en doit faire uſage qu'avec grand diſcernement, I. 208. Ils ne conviennent point dans les Poëſies Dramatiques, I. 209. mais ſeulement dans les Prologues des Opéra, I. 212.

Allemagne. On y reconnoît dans ſes peuples le caractere d'eſprit des anciens Germains, II. 259.

Allemands, ont mis en leur langue beaucoup d'ouvrages de nos bons Poëtes, II. 428.

Ambroiſe (Saint) en quel tems il compoſa ſon Office Ambroſien, III. 303. La muſique en eſt la même que celle dont on ſe ſervoit alors communément, III. 304.

Ame. Elle eſt occupée en deux manieres, I. 6. & 7.

Amiot. On le lit encore avec plaiſir, II. 419. La raiſon eſt que ſa conſtruction eſt réguliere, *ibid.*

Amour. La peinture que les Anciens en font, touche tous les peuples, I. 136.

Anatomie connue, mais peu développée du tems d'Hypocrate, II. 56.

Anciens Grecs & Romains, ont raiſonné avec plus de juſteſſe que nous, II. 443. Nous les ſurpaſſons néanmoins dans les ſciences naturelles &

& la Théologie, II. *ibid.* Les Anciens avoient approfondi ce qui regarde la quantité des syllabes, des pieds & des figures du vers, III. 32. Ils ne diviſoient point comme nous, par octaves, le ſyſtême général de leur muſique, III. 55. Ils n'avoient point de piéces dramatiques en proſe, III. 86. Ils diſtribuoient ſouvent à des hommes des rôles de femmes, III. 191. Ils n'ont rien négligé pour donner à leurs pieces de l'agrément & de la facilité dans l'exécution, III. 204. Leur réuſſite dans tous les arts, eſt un préjugé pour la perfection de leurs repréſentations théatrales, III. 254. *& ſuiv.*

Andromaque. Tragédie de M. Racine, traduite en Anglois, II. 426. Scène troiſiéme du dernier Acte de cette Tragédie, telle que M. Racine l'avoit donnée dans ſa premiere édition, III. 323. Fragmens de quelques endroits de la traduction Angloiſe de l'Andromaque, III. 333.

Andromede. Statue antique chez le Duc de Modene, II. 213.

Anglois. Quel eſt leur goût pour les ſpectacles où l'on verſe du ſang, I. 18. 19. En quel tems ils ont commencé à aimer les tableaux, II. 147. Leur climat n'eſt pas propre à former de grands Peintres, II. 148. Les Peintres qui ont fleuri en Angleterre, étoient étrangers, II. 149. Beaucoup d'ouvrages de nos Poëtes traduits en leur langue. II. 426. Quel étoit l'eſprit des Anglois ſelon Agricola, II. 258. Leur émulation pour ſurpaſſer les Gaulois, *ibid.*

Animaux. Il y en a qui ne multiplient point dans nos régions, II. 267.

Anvers, a été l'Académie & l'Athenes des pays en deçà les Monts, II. 214.

Appelles, contemporain de Praxitelle & de Lysippe, II. 216.

Apprentiſſage. Conſiſte à faire des fautes, pour n'en plus faire, II. 86.

Arcs de Triomphes. Différence entre ceux des Romains & les nôtres, II. 190. Celui de Conſtantin à Rome a été fait des dépouilles de celui de Trajan, II. *ibid*,

Arioſte. Son Roland furieux préferé à la Jéruſalem délivrée du Taſſe à cauſe de la poëſie de ſon ſtyle, I. 284. Le jugement qu'en porteroit un François, ne ſeroit pas juſte par rapport à un Italien, II. 340.

Ariſtides, Peintre Thébain, eſt le premier qui a fait voir qu'on pouvoit peindre les mouvemens de l'ame, I. 361.

Ariſtides Quintilianus. Son livre ſur la muſique écrit en Grec, eſt le plus inſtructif de tous ceux que les Anciens nous ont laiſſés, III. 7. Sa définition de la muſique peu différente de celle des Anciens, III. 8. Il compte juſqu'à ſix arts ſubordonnés à la muſique, III. 11. Les trois premiers pour la compoſition, & les trois derniers pour l'exécution, *ibid.* La muſique, ſelon lui, eſt un art néceſſaire à tous les âges, III. 17. Diviſions que les Anciens faiſoient de la muſique, ſelon cet Auteur, III. 43.

Ariſtote, dit que le métre eſt une partie du rithme, III. 22. Explication d'un des plus importans paſſages de ſa Poëtique, que les Commen-

mentaires ont rendu inintelligible, III. 84. La mesure du vers, selon lui, devoit servir de mesure dans la déclamation, III. 86. Il explique pourquoi les chœurs ne chantoient point dans les Tragédies sur le mode Hypodorien & Hypophrygien, III. 94. L'imitation d'une action dans la Tragédie se doit faire dans un langage préparé pour plaire, III. 84. & 85. Ce qu'il dit de la Mélopée, *ibid.*

Armide : bel endroit de cet Opéra, I. 140.

Artisans sans génie, ne découvrent point dans la nature ce qu'il y faut imiter, II. 57. Défaut des Artisans qui ne sont qu'imitateurs. II. 58. Le peu de progrès que fait un Artisan sans génie, II. 59. Différence entre les Artisans sans génie, & ceux qui en ont, II. 86. & 87. Tout est utile dans ces derniers, II. 88.

Arts. Quel est l'art qui fait vivre en amitié avec soi-même, I. 8. On ne doit pas bannir de la société un art utile, parce qu'il peut devenir nuisible, I. 45. La poësie n'est pas un art inutile, & on en fait tous les jours un bon usage, I. 46. Les guerres ne font point naître le goût des beaux arts, II. 127. Il est des pays & des tems où les Arts ne fleurissent pas, & d'autres où ils sont portés à leur point de perfection, II. 143. 169. Les arts parviennent à leur perfection par un progrès subit, II. 143. Raison pour laquelle les arts n'ont pas fleuri au-delà du cinquante-deuxiéme dégré de latitude Boréale, II. 146. Comment les arts font des progrès subits vers la perfection, & comment ils dégénerent, II. 170. & 181. Leur

décadence a toujours augmenté depuis Severe, II. 188. Ils ont commencé à décheoir ſous les Empereurs qui les cultivoient, II. 196. Si les guerres civiles des Romains ont pu préjudicier aux arts & aux lettres, II. 197. Quelles ſont les guerres qui anéantiſſent les arts, II. 200. Quelles ſont celles qui les font fleurir, II. 201. Pourquoi ils ne ſe ſont pas ſoutenus dans la Grece après Philippe & quelques-uns de ſes ſucceſſeurs, II. 206. La profeſſion d'un art en impoſe à beaucoup de perſonnes, II. 368. Ce qui donne aux arts de l'étendue, eſt la multitude des Artiſans, III. 301. La plupart ne connoiſſent les fautes dans les arts que par ſentiment, III. 310.

Art Rithmique. En quoi conſiſtoit-il dans la muſique des Anciens, III. 12 & 21. Il n'eſt pas poſſible d'expliquer nettement la méthode enſeignée par l'art rithmique, III. 39. Il ne nous reſte aucune méthode des Anciens pour enſeigner les arts muſicaux, III. 19. Raiſons pour leſquelles ils n'en ont point parlé en écrivant ſur la muſique, *ibid.*

d'Arvieux, (le Chevalier) ſi fameux par ſes voyages. Ce qu'il dit de la docilité des chevaux, & de la maniere dont on les traite en Arabie, II. 531.

Ane. Idée qu'en avoient les Anciens bien différente de celle que nous nous en formons, II. 507. Idée qu'en ont encore les Orientaux, II. *ibid.*

Aſtronomie. Plus parfaite aujourd'hui que du tems de Ptolomée, II. 540.

Atella-

Atellanes. Sorte de comédie chez les Romains, qui approchoit des comédies Italiennes ordinaires, I. 157.

Athéniens. Quelle étoit la délicateſſe de leur goût, II. 250.

Auguſte. Sous ſon regne les ſciences & les arts arriverent à leur perfection, II. 217. *& ſuiv.* Tous les grands hommes qui vécurent durant cet heureux ſiécle, étoient déja formés lorſqu'Auguſte commença à regner paiſiblement, II. 179.

Auguſtin (Saint.) Son ouvrage ſur la muſique, III. 9. Quel étoit ſon objet principal en écrivant ſur cette matiere, III. 21. De ſon tems on donnoit le nom de rithme à la meſure, III. 23. S'il a obmis de parler de l'art d'écrire en notes les geſtes, c'eſt qu'il étoit connu de tout le monde, III. 35.

Aulugelle loue l'étymologie que Caïus Baſſus donnoit au mot Latin *Perſona*, III. 97.

Avocats. Combien il eſt ordinaire qu'ils ſe trompent, quoique plus ſavans que les Juges, II. 338.

Auſonne, & Claudien: Jugement qu'on porte de leurs vers, II. 194.

Auteurs Latins du ſecond ſiécle & des ſuivans. Raiſon pour laquelle leur ſtyle paroît inférieur à celui des Auteurs du ſiécle d'Auguſte, II. 419. Auteurs dont on admirera toujours la noble ſimplicité, II. 420. Nul Auteur célébre que quelque critique n'ait entrepris de dégrader, II. 491. On doit entendre la langue dans laquelle les Auteurs anciens ont écrit pour en juger, II. 494. En quel genre d'éru-

dition les Auteurs modernes l'emportent sur les Anciens, II. 540.

B.

Bamboches (Opéra des) établi à Paris en 1674. III. 246.

Bartholin. Son traité des Instrumens à vent des Anciens, III. 42. Il a recueilli tous les faits concernant les guérisons extraordinaires que la musique a opérées, III. 52.

Basse continue. Soutenoit la déclamation des piéces dramatiques des Anciens, III. 111. *& suiv.* Elle étoit différente pour les dialogues & pour les monologues, III. 120. *& suiv.* Quels étoient les instrumens dont on se servoit dans les accompagnemens, III. 126.

Bas-reliefs. Les Anciens ne les ont pas aussi bien traités que les Modernes, I. 477.

Bataves. Paralléle entre les Anciens & ceux d'aujourd'hui. II. 269. Leur pays habité par les Hollandois, bien différent de ce qu'il étoit autrefois, II. 276. Raisons de ces différences, II. 279.

Bathylle. Célébre Pantomime qui enchantoit Mécénas, III. 287.

Baudot de Julli. Acquiert le talent d'Historien, malgré les oppositions de ses parens. II. 32.

Beaubourg. Il avoit imaginé des notes pour marquer les tons de sa déclamation, III. 318.

Bernin (Cavalier.) Sa fontaine de la place Navonne à Rome, I. 479.

Bernoulli étudie les Mathématiques, & y fait de grands progrès, malgré ses parens, II. 31.

Belli-

Bellisaire demandant l'aumône: sujet d'un tableau peint par Vandick, II. 385.

Bêtes. Ce qu'on doit penser de l'opinion que ce sont des machines, II. 533.

Boccalin, après avoir écrit savamment sur l'art de gouverner, ne sait pas commander dans une petite ville, II. 336.

Boëce. Passage où il dit qu'on écrivoit en notes la déclamation aussi-bien que le chant musical, III. 79.

Boesbeck. Ce qu'il dit de la maniere dont on traite les chevaux en Bithynie, II. 528. *& suiv.*

Boulanger Jésuite. Son ouvrage sur le théâtre des Anciens, III. 207.

Boussole connue dès le treiziéme siécle, combien elle a perfectionné la navigation, II. 446.

Boyle Anglois, inventeur de la machine pneumatique, II. 454.

Brossard a donné des explications très-justes, des ouvrages que les Anciens ont composé sur l'harmonie, III. 5. Il explique dans son Dictionnaire les modes de la musique des Anciens, III. 95.

Bruit est plus propre que le silence à calmer une imagination agitée, I. 442.

Briennius nous apprend comment se composoit la mélopée, qui n'étoit qu'une simple déclamation, III. 71. *& suiv.* Et comment elle s'écrivoit en notes, III. 75.

Brun (le) Combien son tableau du massacre des Innocens attendrit sans affliger réellement, I. 28. Avec quelle attention il a observé le costume dans ses tableaux de l'Histoire d'Alexandre,

xandre, I. 252. Combien il a excellé dans l'expreſſion & la poëſie pittoreſque, I. 263.

Burette. Ce qu'il a écrit touchant le rithme des Anciens, III. 32. a traité de la mélodie dithyrambique, III. 82.

C.

Caffé. Quel eſt l'effet qu'il peut produire dans ceux qui en uſent, II. 282.

Calcophonos. Sorte de pierre curieuſe à l'uſage des Comédiens. On haſarde d'expliquer le paſſage de Pline où il en eſt parlé, III. 201.

Caligula aimoit la ſaltation avec fureur, III. 21. & 216.

Calliachy Candiot. Son erreur touchant l'art des Pantomimes, qu'il prétend plus ancien qu'Auguſte, III. 273.

Canacée. Tragédie Italienne de Speroné Speroni, comment l'Auteur a juſtifié le choix de ſon ſujet, I. 114.

Cantiques. Explication de ce terme, III. 176. Comment on les déclamoit, III. 177.

Capella. Ce qu'il dit de la mélopée des Anciens, III. 57. *& ſuiv.*

Capitaine. Qualités qui le rendent propre au commandement, II. 7.

Capitulaires défendent aux Comédiens de prendre des habits eccléſiaſtiques ſur le théâtre, III. 396. Et de jouer le Dimanche pendant le ſervice, III. 397.

Carache. Son jugement ſur deux tableaux du Guide & du Dominiquain, II. 115. & 116.

Caramalus. Pantomime illuſtre, III. 267.

Carmen. Les Anciens entendoient par ce mot la mélodie de la déclamation, III. 96. & 99. Il comprenoit, outre le vers, quelque chose d'écrit au-dessus du vers, pour prescrire les inflexions de voix qu'il falloit faire, III. 97. Quelques Auteurs anciens on donné improprement ce nom à des vers qui ne se chantoient pas, III. 98. Originairement c'étoit le mot propre qui signifioit la déclamation, III. 99.

Cassiodore fait une description curieuse de l'art du geste dans une de ses lettres, III. 226. Il marque ce que les Anciens entendoient par musique muette, III. *ibid.* En quoi il s'est trompé sur les gestes d'institution, III. *ibid.* Comment il définit les Pantomimes, III. 279.

Catalans. Ceux d'aujourd'hui, en apportant dans le pays une langue & des mœurs différentes de celles des anciens habitans, n'ont pu s'empêcher de retenir les inclinations de ces derniers, II. 253.

Causes morales ont beaucoup favorisé les arts en certains siécles, II. 130. Les causes physiques, telles que sont les libéralités des Princes, y ont aussi beaucoup contribué, II. 140. Comment les causes morales concourent aux progrès surprenans des arts & des lettres, II. 180. Comment elles procurent leur décadence, II. 181.

Chanmeslée. (la) Succès avec lequel elle récita le rôle de Phédre, III. 306.

Chant Ambrosien n'avoit que quatre notes qu'on appelle les autentiques, III. 159. Le chant Grégorien a huit modes appellés Plagaux, III. 160. Il surpasse en beauté le chant Ambrosien, III. *ibid.* Tous les connoisseurs admirent la beauté de la Préface & des autres chants de l'Office Grégorien, III. 304. Le terme de chanter signifie souvent chez les Grecs & les Romains une déclamation qui n'étoit point un chant musical, III. 102. *& suiv.*

Chapelain. Paralléle de son poëme de la Pucelle avec l'Iliade d'Homere, II. 522.

Charles I. Roi d'Angleterre. Sa passion pour la peinture, II. 148.

Charles IX. Roi de France. Bon mot de ce Prince sur les Poëtes, II. 100. Les vers qu'il composa pour Ronsard, II. 162. On se porta sous son regne aux actions les plus dénaturées, II. 304.

Chaulieu. (Abbé de) Beauté de la poësie de son style, I. 273. Ses vers sont harmonieux & nombreux, I. 326. *& suiv.*

Chevaux. Il n'y en avoit point en Amérique, quand les Espagnols la découvrirent, II. 266. Ils y ont dégénéré en certains endroits, & sont devenus plus parfaits dans d'autres contrées, II. 267. Diversité de leur naturel suivant les différens pays, II. *ibid.* Les discours que les Poëtes leur font adresser par des hommes, révoltent les modernes, II. 527. Ces discours convenoient au tems auquel ces Poëtes écrivoient, II. 528. Ils sont encore d'usage dans le Levant, II. *ibid.* & 531.

Chiffres Arabes ſont d'un grand ſecours pour l'Algébre & l'Aſtronomie, II. 465.

Chinois ont découvert la poudre à canon, & l'Imprimerie avant les Européans, II. 152. Ces derniers ont appris à leurs Aſtronomes à calculer les éclipſes, II. *ibid.* Leur peu de goût pour les tableaux d'Europe, II. 157. Ils ont chez eux des Pantomimes, III. 286.

Chironomie. Nom dont les Anciens ſe ſervoient ſouvent pour ſignifier l'art du geſte, III. 213.

Chœurs. On y danſoit, même dans les endroits les plus triſtes de la Tragédie, III. 240. Ces danſes ne reſſembloient pas à nos ballets, III. 241. Erreur dans laquelle ſont tombés à ce ſujet quelques Critiques, III. 240. De quelle nature étoient les danſes des chœurs, III. *ibid.* Ces chœurs étoient exécutés par de bons Acteurs, III. 241. Effet ſurprenant des chœurs d'Eſchyle, III. 242. Nous ne devons pas juger des chœurs des Anciens par les nôtres, III. 241. Ces chœurs compoſés de cinquante perſonnes, furent réduits à quinze ou vingt, III. 242. Les chœurs des Opéra qui ont imité le jeu muet des chœurs des Anciens, ont réuſſi, III. 243.

Ciceron veut qu'on ſoit inſpiré d'une eſpéce de fureur pour faire des vers, II. 14. Réputation qu'ont acquis ſes ouvrages, II. 421. Il improuve l'uſage des Orateurs qui mouloient leur geſte, ſur celui qu'on enſeignoit aux gens de théâtre, III. 225. Diſputoit quelquefois avec Roſcius, à qui exprimeroit mieux une même penſée, l'un par ſes geſtes: & l'autre par le diſcours, III. 230. Sujet de ſon Orai-

ſon

ſon pour Roſcius, celébre Comédien, II. 250.

Le Cid. Piéce que le public a longtems admirée, avant que les Poëtes en vouluſſent convenir, II. 378. Vers de Deſpréaux ſur le ſuccès de cette piéce, II. 400. Cette piéce traduite par Rutter Anglois, II. 515. On n'en doit pas juger ſur cette traduction, *ibid.* Il y a des fautes dans le Cid, mais il plaît avec ſes defauts, *ibid.* La critique de l'Académie a fait voir méthodiquement en quoi conſiſtoient ces défauts qu'on connoiſſoit déja par ſentiment II. 432.

Cimabué fait renaître la peinture en Italie dans le treiziéme ſiécle, II. 170.

Circulation du ſang. Progrès de cette découverte, II. 456. Quoique démontrée, pluſieurs Savans ne laiſſent pas de la combatre encore, II. 457. Elle a ſervi à Perrault pour découvrir la circulation de la ſéve dans les arbres & les plantes, II. 459.

Climats. Leur diverſité met une grande différence dans les inclinations & les mœurs, II. 247. Ils ſont plus puiſſans que le ſang & l'origine, II. 259. Les climats chauds énervent l'eſprit comme le corps, II. 280. Les denrées des climats chauds communiquent leur vertu aux peuples du Nord, II. 282. Des régions à la même diſtance du pole, peuvent avoir des climats différens, II. 284.

Coëffures. Par celle des femmes Romaines on connoit en quel tems ces femmes ont vécu, II. 203.

Cœur humain a une disposition naturelle à être ému par tous les objets, I. 37. & 38.

Colbert. (Jean-Baptiste) Eloge de ce Ministre, II. 139. *& suiv.*

Coloris. S'il est préférable au dessein & à l'expression, I. 470. Les personnes d'un sentiment opposé ne s'accorderont jamais sur ce point, I. 471. Le talent du coloris est affecté à certaines écoles, II. *66.*

Comédie. Les personnages des Comédies doivent ressembler par toutes sortes d'endroits au peuple pour qui on les compose, I. 151. Térence & Plaute n'ont pas suivi cette régle, I. 153. Pour quelle raison, I. *ibid.* Le but de la Comédie est de nous corriger des défauts qu'elle joue, I. 152. Ses sujets doivent être pris d'entre les événemens ordinaires, I. 151. *& suiv.* Le public rejette depuis quelques années toutes les Comédies composées dans des mœurs étrangeres, I. 162. *& suiv.* Son sujet doit être à la portée de tout le monde, I. 164. Chaque pays doit avoir sa maniere propre de réciter la Comédie, I. 413. Ses sujets ne sont point encore épuisés, I. 223. Il faut être né avec le génie de la Comédie pour discerner de nouveaux caracteres, I. 228. Qualités qu'on doit avoir pour faire de bonnes Comédies, II. 110. Les Romains en avoient de quatre genres différens, III. 132.

Comédiens. Le jeu des Comédiens Italiens paroîtroit une déclamation depossédés à des spectateurs qui n'auroient jamais vu jouer que des Comédiens Anglois, III. 162. Les Comédiens anciens avoient des écoles pour appren-

dre le geſte propre au théâtre, & ils excelloient dans cette partie, III. 234. Dès qu'ils ſe négligeoient un peu, les ſpectateurs les redreſſoient, III. 239. Ils étoient en grande conſidération chez les Anciens, III. 255. Quoiqu'exclus chez les Romains de l'état de Citoyen, *ibid.* Ce qui les a rendus plus odieux, c'eſt la profanation qu'ils ont fait autrefois des choſes ſaintes, III. 297. Les Etats de Blois s'oppoſent à l'établiſſement des Comédiens Italiens à Paris, III. *ibid.*

Compoſiteur de muſique; ce qu'il faut qu'il faſſe pour plaire, I. 448.

Compoſitions. Exemples de pluſieurs compoſitions ingénieuſes des anciens Peintres & Sculpteurs, I. 363. *& ſuiv.* Ce qu'on entend par compoſition pittoreſque, & compoſition poëtique d'un tableau, I. 258. *& ſuiv.*

Condé. Ce nom ſervira dans la ſuite à déſigner un grand Capitaine, II. 226.

Contempteurs des Anciens, leur petit nombre, II. 497. Ils voudroient aſſocier à leurs dégoûts les autres Savans, *ibid.* Ils ne ſont pas recevables dans leurs jugemens, II. 498.

Corneille a ſouvent péché contre l'Hiſtoire dans ſes Tragédies, I. 243. Défauts dans ſes dernieres piéces, II. 89. Le premier Poëte François dont les ouvrages ayent été traduits en une autre langue, II. 176. Il trouva le théâtre François tout barbare, II. 178. En quel ſens on peut dire que ſa verſification eſt mauvaiſe, II. 365.

Cornelius Nepos. Jugement qu'il porte des Grecs, II. 134.

Correge. (le) Ce qui lui arriva en voyant un tableau de Raphaël, II. 50. Il eſt le premier qui ait oſé peindre des figures en racourci dans des plafonds, II. 174.

Coſtumé. Combien il eſt eſſentiel aux Peintres de le bien obſerver, I. 247. *& ſuiv.*

Coypel. Son tableau du Jugement de Suſanne, I. 93. & 94. Autre du Crucifiment, I. 216. *& ſuiv.* Autre du Sacrifice de la fille de Jephté, II. 356.

Créech. Le dernier & le meilleur Commentateur de Lucréce. En quoi il s'eſt trompé, II. 220.

Critiques de profeſſion ne ſont pas ceux qui jugent le plus ſainement des ouvrages, II. 319. On juge beaucoup mieux par ſentiment, II. 321. Cicéron & Quintilien cités, II. *ibid.* Le défaut des Critiques eſt de raiſonner avant que d'avoir réflechi, II. 462. Il faut être bien circonſpect à produire ſes idées de critiques, II. 491. Les Critiques qui affectent de dire que les poëmes des Anciens ne font pas ſur eux la même impreſſion que ſur le reſte des hommes, ſe rendent mépriſables, II. 496. Ils ne connoiſſent pas aſſez les mœurs & les uſages des différens peuples, II. 507. Leurs remarques ne feront point abandonner la lecture des Poëtes, II. 535.

Cyprien. (Saint) Le livre des Spectacles qu'on lui attribue, n'eſt pas de lui, III. 122.

D.

Dacier. On le releve d'une mépriſe qu'il a faite en expliquant un endroit du ſixiéme chapitre de la Poëtique d'Ariſtote, où il eſt queſtion de la déclamation dans la repréſentation des Tragédies, III. 91 *& ſuiv.*

Danſe, étoit fort cultivée par les Anciens, III. 213. Changemens arrivés dans la nôtre, III. 168. *& ſuiv.* On l'a gâtée quelquefois pour avoir voulu l'enrichir, III. 171. Quelles danſes des Anciens reſſembloient aux nôtres, III. 211. Les Anciens avoient un grand nombre de danſes différentes, dont Meurſius avoit rapporté les noms, & en a compoſé un Dictionnaire entier, III. 213. Quelle étoit la danſe du Prophete Roi devant l'Arche, III. 212. Les geſtes de la danſe antique n'étoient pas ſeulement pour la bonne grace; ils doivent encore ſignifier quelque choſe, III. 214. & 219. Les Orientaux ont encore aujourd'hui pluſieurs danſes ſemblables à celles que décrit Caſſiodore, III. 227.

Danſeurs, ont renchéri ſur les Muſiciens, III. 171. Ceux-ci leur ſont redevables de pluſieurs airs où l'on trouve tant de variété & d'élégance, III. *ibid.*

Déclamation. Les Anciens écrivoient en notes leurs déclamations théatrales, III. 5. & 6. Elle étoit partagée entre deux Acteurs, III. 6. La déclamation compoſée devoit ſe faire néceſſairement ſur différens modes, III. 96, La nôtre tient le milieu entre le chant muſical & le ton des converſations, III. 70. C'eſt un défaut de chanter dans la déclamation, III. 133.

On

On ne peut l'imputer aux Acteurs de l'antiquité, III. 134. Différence entre la déclamation des Tragédies, & celle des Comédies III. 135. *& suiv.* Celle-là étoit plus grave & plus harmonieuse, *ibid.* Selon beaucoup d'Auteurs, elle étoit ce que nous appellons *chantante*, III. 139. Celle des piéces dramatiques étoit soutenue d'une basse continue, III. 112. *& suiv.* L'art de la déclamation faisoit à Rome une profession particuliere, III. 141. L'Auteur de la déclamation d'une piéce mettoit son nom à la tête avec celui du Poëte, III. 142. La déclamation des Cantiques étoit mise en musique par d'habiles musiciens, III. *ibid.* Il ne seroit pas impossible d'écrire en notes les déclamations de nos piéces de théâtre, III. 150. Les Anciens écrivoient ainsi la leur, III. 152. Preuves de fait sur ce sujet, III. 153. *& suiv.* Changement arrivé dans la déclamation théatrale, III. 143. *& suiv.* Quelle a été la premiere cause de ce changement, III. 162. Ce qui engagea les Romains à partager la déclamation entre deux Acteurs, III. 173. & 178. L'un étoit chargé de prononcer, & l'autre de faire les gestes, *ibid.* Preuve de ce partage, III. 173. *& suiv.* Ce que Suetonne rapporte de Caligula paroît le démontrer, III. 199. Raisons qu'on apporte contre ceux qui le blâment, III. 245. *& suiv.* Deux raisons pour lesquelles les Anciens ont préféré la déclamation composée à l'arbitraire, III. 305. Utilité de la déclamation écrite en notes, III. 306. *& suiv.* Ce qu'on peut dire contre la déclamation composée des Anciens, III. 311. Réponse

aux objections, III. *ibid. & suiv.* On défend l'usage d'écrire en notes, & de composer la déclamation, III. 318. Ce qui fait son mérite, I. 400. La sensibilité de cœur forme les excellens déclamateurs, I. 401. *& suiv.* Mauvais goût qui regnoit pour la déclamation dans une contrée de l'Europe il y a trente ans, I. 409.

Découvertes. Le raisonnement y a eu peu de part, II. 454. Elles sont toutes dûes au hazard & à l'expérience fortuite, II. 444. & 455. Découverte de la circulation du sang, II. 456. Des lunettes d'approche par Metius, II. 447. De la pésanteur de l'air par Torricelli, II. 452. Du mouvement de la terre autour du Soleil, II. 459.

Démosthene avoit appris à déclamer du Comédien Andronicus, III. 140.

Descartes. On rend justice à son mérite personnel, II. 477. On est partagé sur la bonté de son systême, II. *ibid.*

Despréaux. N'est point plagiaire pour avoir pris des Poëtes anciens, II. 77. Ce qu'il dit à Racine, concernant la facilité de faire des Vers, II. 103. A quel âge il donna ses Satyres, II. 117. Ce Poëte & Racine avouent s'être souvent trompés sur le jugement qu'ils ont porté d'un Poëme, II. 358. Ce qu'il jugea du Misantrope de Moliere après la troisiéme représentation, II, 399. Il est lû avec le même plaisir des Etrangers que des François, II. 422. Un de ses vers critiqué mal-à-propos, II. 434. *& suiv.*

Diamant. L'invention de le tailler fut trouvée sous Louis XI. par un Orfévre de Bruges, II. 454.

Diomede. La définition qu'il donne du mot de modulation, III. 28. Il dit que le théâtre étoit composé de chœurs, de dialogues & de monologues, III. 175.

Dispute. On n'a jamais tant disputé, qu'on le fait aujourd'hui, II. 470. On ne s'accorde que sur les faits, II. *ibid.* On se méprend sur l'évidence des principes, II. *ibid.*

Divinités fabuleuses. On peut les introduire dans les compositions qui représentent des événemens arrivés dans le paganisme, I. 184. Dans les autres compositions, elles ne doivent entrer que comme des figures allégoriques, I. *ibid.*

Duels, n'étoient pas en usage chez les Anciens, II. 524. Ont été introduits par les Barbares du Nord, II. *ibid.* Exemple d'une espece de duel aux jeux funébres de Scipion, II. *ibid.*

E.

Ecritures, Moyens de connoître celles qui sont contrefaites, II. 373. Précautions des Anciens pour n'y être point trompés, II. 374. L'art de déchiffrer les écritures est très-fautif, II. 375.

Education trop soigneuse devient quelquefois nuisible, II. 113.

Eglogue. Quels sont les sujets qu'on y doit traiter, I. 165. 166. On ne sauroit peindre d'après nos Paysans & nos Bergers, les personnages des Eglogues, I. 167. Les Anciens y ont introduit

troduit les Bergers & les Payſans de leur pays un peu annoblis, I. 169. *& ſuiv.*

Egyptiens. Leurs ſculptures n'approchent pas de celles des Grecs & des Italiens, II. 153. L'Egypte n'a formé que de mauvais Peintres, II. 154. Les Egyptiens d'aujourd'hui ſont peu propres à la guerre, II. 264.

Eleves. A quels traits on peut connoître ceux qui ont naturellement du talent pour la profeſſion qu'ils embraſſent, II. 111.

Eloquence, conduiſoit aux fortunes les plus brillantes dans l'ancienne Grece, & dans l'ancienne Rome, III. 123.

Empereurs Romains, ſe piquoient de parler ſouvent en public, & de compoſer eux-mêmes leurs diſcours, III. 124. Néron eſt le premier qui ait eu beſoin qu'un autre lui fit ſes harangues, *ibid.*

Enéïde. Le public ne perdra jamais l'eſtime qu'on a toujours faite de ce Poëme, II. 480. Qui dûrent être ſes premiers admirateurs? II. 481. L'Enéïde en François n'eſt plus le même Poëme que l'Enéide en Latin, II. 499. Pour en faire abandonner la lecture, il faudroit produire un meilleur Poëme, II. 536.

Enfant. La raiſon prématurée en eux vient du peu de vigueur de leur eſprit, II. 111. Beau paſſage de Quintilien là-deſſus, *ibid.* Une éducation trop ſoigneuſe des enfans devient nuiſible, II. 113. La température du climat influe beaucoup ſur l'éducation phyſique des enfans, II. 298. *& ſuiv.*

Ericeyra (Comte de) a traduit en Portugais l'art poëtique de Deſpréaux, II. 429.

Eſope

Eſope fameux Comédien, amaſſa cinq millions à jouer la Comédie, III. 249.

Eſpagnols nés en Flandres, préférables à ceux qui étoient nés dans le Royaume de Naples, II. 265. Ceux qui ſont nés dans l'Amérique ne ſont point admis dans les emplois d'importance, *ibid.* Combien le ſang Eſpagnol a dégénéré dans ce pays-là, II. *ibid.* L'Eſpagne, quoique fertile en bons Poëtes, n'a jamais produit de Peintres de la premiere claſſe, II. 150.

Eſprit. Hommes ſans aucun eſprit, auſſi rares que les monſtres, II. 10. Ce qui fait la différence des eſprits, II. 73. Il ne dépend pas de nous d'en changer la diſpoſition naturelle, II. 74. On peut s'aider de l'eſprit des autres ſans être plagiaire, II. 75. Les eſprits froids & indolens ſont incapables de faire du progrès dans les arts, II. 193. Les eſprits précoces ſont ceux qui font ordinairement moins de progrès, II. 111. & 115. Les progrès de l'eſprit philoſophique, s'il continue, nuiront à notre ſiécle, II. 440.

Eſtampes. Leur utilité, I. 468.

Etrangers deviennent ſemblables aux peuples chez leſquels ils s'établiſſent, après quelques générations, II. 253.

Euripide. Quel fut le ſort de ſes Tragédies lorſqu'elles parurent, II. 402. Il eut pour contemporains & pour rivaux les meilleurs Poëtes dramatiques de la Grece, II. 403.

Europe plus propre à fournir de bons Peintres & de bons Poëtes, que l'Aſie & l'Afrique, II. 151.

Exécution contribue beaucoup à la bonté des Poëmes & des Tableaux, I. 68

Expreſſions merveilleuſes de pluſieurs Statues antiques, I. 361. *& ſuiv.*

F.

Farneſe (petit Palais) autrefois de Chigi, ſa loge peinte par Raphaël, II. 119.

Femmes, réuſſiſſent mieux que les hommes dans la déclamation, I. 403.

Fevre (le) grand Aſtronome n'étoit d'abord que Tiſſerand, II. 30.

Fevre (le) de Saumur, a fait des Vers Latins contre la Flute antique, III. 56.

Feuillée. Auteur de la Corrégraphie, a trouvé l'art d'écrire en notes les pas figurés de la Danſe, III. 152.

Figures métaphoriques ſont conſidérées différemment par rapport aux différens pays où elles ſont employées, II. 504.

Flamands, inſtaurateurs de la muſique, I. 455. Paſſage de Guichardin qui le prouve, I. 456.

Flutes. On employoit pour faire les Flutes droites, le haut d'un roſeau, & le bas du même roſeau ſervoit à faire les Flutes gauches, III. 133. Quelles étoient celles dont ſe ſervoient les Pantomimes, III. 274. Voyez *Inſtrumens.*

Fontaine (la) étoit d'une profeſſion bien éloignée de la Poëſie, II. 28. Né avec beaucoup de génie pour elle; mais ſeulement pour un certain genre, II. 69.

Fontenelle. (de) Sa penſée ſur les effets que produit la diverſité des climats, II. 145. Ce qu'il dit

dit sur la diversité du génie des Orientaux & des peuples de l'Europe, II. 157. Cet Auteur cité sur la préséance des Anciens & des Modernes, II. 297.

François Premier. Avant lui, la France n'avoit produit ni grands Peintres, ni grands Poëtes, II. 159. Il se déclara le Protecteur des Arts & des Lettres, II. 160. On a un volume entier de ses Poësies, sous le nom de *Marguerites françoises*, II. 161.

François. De qui ils descendent, des Allemands ou des Gaulois? II. 254. On reconnoît encore en eux la plupart des traits que les Anciens ont remarqué, II. *ibid.* Ils ont le même penchant qu'ils avoient autrefois à une gayeté, souvent hors de saison, II. 255. Ils passent pour inquiets & légers, & aiment à s'enrôler sous toutes sortes d'enseignes, II. 257. Pourquoi ceux d'un certain siécle ont été différens de ceux d'un autre siécle, II. 296. Ils réussissent mieux que les autres Nations dans la représentation des Tragédies, I. 406. Leurs préjugés en faveur des Etrangers, II. 387. ils n'ont pas le sentiment aussi vif que les Italiens, II. 388. Ils sont trop dissipés, & aiment les plaisirs, II. 390. *& suiv.* D'où leur vient le goût qui leur fait demander de l'amour par tout, I. 128. *& suiv.*

Francs, établis dans la Terre-Sainte, deviennent comme les naturels du pays, II. 263. Plainte contre leur déloyauté & leur mollesse, II. *ibid.*

Fresnoy, (du) Passage extrait de son Poëme sur la Peinture, II. 90.

Froid. Différens effets qu'il produit sur les hommes, II. 239.

G.

Galanterie est un défaut qu'on reproche à nos Poëtes, I. 137. *& suiv.*

Galilée attribuoit l'élévation de l'eau dans les pompes à l'horreur du vuide, II. 451.

Gallo-Grecs descendus des Gaulois s'établissent en Asie, & prennent les mœurs des Asiatiques, II. 259.

Gamme. Celle des Anciens étoit composée de dix-huit sons, III. 55.

Génie nécessaire pour inventer, II. 5. C'est lui qui forme les Peintres & les Poëtes, II. 6. Ce qu'on entend par Génie, II. *ibid.* Chaque profession a son Génie, II. 9. De la différence des Génies naît la diversité des inclinations, II. 11. Ce qui forme le génie poëtique, II. 16. Tous les hommes ne naissent pas avec un génie propre à la poësie ou à la peinture, II. 18. Ceux qui ont ce génie, meurent souvent avant que leurs talens se soient fait connoître, II. *ibid.* Avec du génie l'on profite beaucoup sous un maître peu habile, II. 20. Ce que fait l'impression du génie dans un Peintre ou dans un Poëte, II. 23. Les grands génies ont besoin d'être secondés & servis par la fortune, II. 35. Ce qui n'est pas toujours vrai dans ceux qui naissent Peintres ou Poëtes, II. *ibid.* Comment des enfans de genie tombent en des mains capables de les instruire, II. 37. Ceux qui ont du génie pour

la

la peinture ou les lettres, ont en averſion les emplois mécaniques, II. *ibid.* Le génie le plus heureux doit être perfectionné par une longue étude, II. 42. Le genie fait appercevoir des fautes dans les Ouvrages des plus excellens maîtres, II. 52. Il ſe fait ſentir dans les ouvrages des jeunes gens, II. 53. Les défauts ſont ſouvent une preuve de l'activité du génie, II. 55. Les Artiſans ſans génie ne ſont propres à rien d'excellent, II. 56. Défauts qu'on remarque dans leurs productions, II. 61. Limites des génies des hommes, II. 65. Le travail ne donne point au génie plus d'étendue qu'il n'en a, II. 72. Les avis ne peuvent ſuppléer au génie, II. 83. C'eſt ce qui vieillit le dernier, II. 88. Tems auquel les hommes de génie parviennent au mérite dont ils ſont capables, II. 107. Les grands génies atteignent plus tard que les autres le point de perfection, II. 110. L'homme de génie invente beaucoup quoique mal; & l'homme ſans génie n'invente rien, II. 112. Les hommes de génie ne doivent mettre au jour que de grands ouvrages, II. 118. Les Peintres médiocres peuvent contrefaire la main des grands maîtres, mais non pas leur génie, II. 121. Les variations de l'air dans un même pays cauſent la différence du génie des habitans, II. 296. Artiſan ſans génie ne peut pas juger ſainement d'un ouvrage, II. 354. Il eſt des profeſſions où le ſuccès dépend plus du génie que du ſecours de l'art, & d'autres où c'eſt le contraire, II. 539. *& ſuiv.*

Géogra-

Géographie a été perfectionnée par l'Aſtronomie, II. 449.

Géométrie. Utilité que les Orateurs peuvent tirer de l'étude de cette ſcience, II. 462. Obligation que les Géométres modernes ont aux Anciens, II. 464.

Gerick, Bourguemeſtre de Magdebourg, inventeur de la machine pneumatique, II. 454.

Geſte. Son art étoit une ſcience ſubordonnée à la Muſique, III. 6. Les Grecs appelloient cet art *Orcheſis*, III. 200. Le geſte eſt vif à proportion qu'une langue a une prononciation vive & accentuée, III. 164. L'art de la Saltation apprenoit à faire des geſtes ſignificatifs, III. 219. Les geſtes ſont naturels ou artificiels, III. *ibid.* Il falloit pour les bien entendre en avoir la clef, III. 264. La ſignification des premiers eſt quelquefois imparfaite & équivoque, III. 220. Les geſtes artificiels ſont plus expreſſifs III. 221. L'art du geſte, pour s'exprimer ſans parler, étoit enſeigné dans les Ecoles, III. 222. L'uſage apprenoit à entendre le langage muet des geſtes, III. 265. Le geſte convenable à la déclamation théatrale étoit partagé en trois méthodes, III. 232. Chaque genre de poëſie avoit ſon geſte particulier, III. 233. On mêloit quelquefois le geſte propre à la Satyre avec le geſte propre à la Comédie, III. *ibid.* On ignore les régles des Anciens touchant le geſte par écrit, III. *ibid.* On en montre la poſſibilité, III. *ibid.* On ſiffloit un Comédien qui faiſoit un geſte hors de meſure, III. 238. Changemens arrivés dans le geſte chez les Romains du tems de Cicéron,

céron, III. 155. Vers d'Horace sur ce sujet, III. 158. Ce qui occasionna ce changement. III. 164.

Gladiateurs. Plaisir que les Romains trouvoient dans leurs combats, I. 13. & 14. Les Grecs les aimoient aussi, I. 16. & 17. On les exerçoit avec des armes plus pésantes que celles avec lesquelles ils devoient combattre, III. 256.

Gourville. (de) Comment il fit choix d'un Médecin, II. 337.

Goût de comparaison ne peut s'acquérir que par l'usage, II. 390.

Gracchus étoit accompagné quand il haranguoit, d'un joueur d'instrument à vent, qui de tems en tems lui donnoit le ton, III. 119. Cet usage improuvé par Cicéron, *ibid.*

Gradués. Pourquoi nos Rois leur ont attribué tant d'avantages, II. 307.

Gravina, (l'Abbé) Auteur d'une dissertation sur la Tragédie, II. 431. Ce qu'il dit de nos Poëtes François, *ibid.* Combien il se trompe dans la description qu'il fait du théâtre des Anciens, faute d'avoir entendu la signification des termes de Mélopée & de Saltation, III. 93. Il se plaint du peu de succès des Tragédies en Italie, I. 409.

Gravure, les François y ont excellé pardessus les Italiens, II. 167. A qui l'on est redevable de l'art de graver les pierres, II. 374.

Grece, comment gouvernée par les Romains, lorsqu'ils l'eurent conquise, II. 209. Rome s'est enrichie de ses dépouilles, II. 210. Le siécle heureux de la Grece a duré longtems, II. 214. La Grece féconde en grands hommes, II. 216.

Toutes

Toutes les professions y dégénérerent en même-tems que les Lettres & les Arts, II. 217.
Grecs. Comment ils élevoient leurs Citoyens, II. 133. Ils mettoient à profit tous les talens qui font l'agrément de la société, II. 134. Leurs assemblées pour juger du mérite des Peintres & des Poëtes excellens, II. 135. Les Muses les ont plus favorisés qu'aucune autre Nation, II. 136. Ils ont commencé à dégénérer, lorsque les Romains leur eurent enlevé les objets capables de leur former le goût, 210. Ce qu'ils pensoient sur les injures, II. 523. Leur délicatesse sur la prononciation, III. 63. Celui qui récitoit chez eux les loix, avoit un accompagnement capable de le redresser s'il manquoit, III. 64. Leur passion pour les Spectacles, III. 248.
Grégoire (Saint) Pape, ne créa pas une nouvelle musique pour composer les chants de son Office, III. 303.
Guide, Peintre Bolonois. Ce qu'on lui reproche dans ses Tableaux, II. 122.
Gui d'Arezzo, Auteur de l'invention des notes de musique, III. 81.

H.

Harmonie. En quoi elle consiste dans la Musique, I. 431.
Hauteur est un vice, lorsqu'elle est accompagnée de fierté, II. 19. Celle qu'inspire la noblesse des sentimens & l'élévation de l'esprit, est une vertu, II. *ibid.*
Hemvé. En quoi consiste cette sorte de maladie, II. 242.

Henri III. Ses profusions envers la Pleïade Françoise, II. 162. Changemens que les différentes saisons produisoient dans l'esprit & l'humeur de ce Roi, II. 240.

Henri VIII. Roi d'Angleterre. Grande estime qu'il faisoit de la Peinture, II. 147.

Histoire. Les Anciens l'ont traitée mieux que les Modernes, II. 468. Quel est son mérite principal, II. 511. Les Historiens Grecs étoient Poëtes; on l'apperçoit dans leur style, II. 520. Les professions d'Historiens & de Poëtes sont aujourd'hui séparées, II. 522.

Histrions. Pourquoi ils aimoient mieux se servir de gestes artificiels que de naturels, III. 225.

Holbeins largement récompensé par le Roi d'Angleterre Henri VIII. II. 147. Progrès surprenans qu'il fait dans son Art, II 175. Description de ses Tableaux conservés à Basle, *ibid.*

Hollande. Sa situation a fort changée de ce qu'elle étoit anciennement, II. 277. L'on y parle assez communément François, II. 428.

Hollandois. Quel est le défaut des Peintres de cette Ecole, II. 67.

Homere. Ce qu'il a entrepris d'écrire dans son Iliade, II. 518. Il a été obligé de conformer ses récits à la notoriété publique, II. 519. Pourquoi ses Héros ne se battent pas en duel après leurs querelles, II. 523. Si on doit le blâmer dans ce qu'il dit des Jardins d'Alcinoüs, II. 527. Par cet endroit, il plairoit encore aujourd'hui à plusieurs peuples d'Asie & d'Afrique, II. 528. Il n'a chanté que les combats

bats de ſes compatriotes, II. 537. Pourquoi ſes Poëſies ſeront toujours eſtimées, II. 539.

Hommes. Eloignement qu'ils ont naturellement pour l'inaction, I. 10. On ſe fait mieux entendre aux hommes par les yeux que par les oreilles, I. 385. Réfutation de ce qu'on peut dire contre cette opinion, I. 389. *& ſuiv.* Les hommes ſentent aſſez ce qu'ils valent, à moins qu'ils ne ſoient ſtupides, II. 129.

Horace veut que la Poëſie remue les cœurs, II. 2. & 3. Ce qu'on doit penſer ſur la diverſité des génies, II. 11. Définition qu'il donne d'un jeune homme, II. 93. Ce qu'il dit touchant les Poëtes avares & mercenaires, II. 101. Et ſur la démangeaiſon de faire des Vers, II. 102. Eloge qu'il fait de Fundanus, de Pollion & de Varius, II. 221. A quoi il compare le théâtre des Anciens, II. 404. Horoſcope qu'il a fait de toutes les langues, II. 419. Pour bien ſentir le mérite de ſes Odes, il faut entendre le Latin, II. 495. Ceux qui les liſent en François, ne liſent pas les mêmes Poëſies, II. 509. Ce qu'il dit ſur le changement arrivé dans la déclamation théatrale, III. 158. Et ſur la différence entre la nouvelle maniere de réciter & l'ancienne, III. *ibid. & ſuiv.* Eclairciſſement ſur ce ſujet par une comparaiſon tirée du Chant de l'Egliſe, III. 159.

Hortenſius. Pourquoi on lui donnoit le nom d'une célébre Danſeuſe, appellée *Dyoniſia.* III. 228.

Huddibras. Eſpéce de Poëme épique écrit en Anglois, I. 134.

Humeurs. Effets qu'elles produiſent en nous, II. 142.

Hylas, éleve & concurrent de Pilade, célébre Pantomime, III. 268. Ce qui lui arriva en exécutant à ſa maniere un Monologue, III. *ibid.*

Hymnes. Servent à donner une idée de ſa muſique des Anciens, III. 301. Il en reſte encore pluſieurs qui ont été compoſées avant le ſac de Rome par Totila, III. 303.

Hyver. Effets ſurprenans que ſon commencement & ſa fin cauſent dans les hommes, II. 239. On en donna un exemple, 240.

Hypocrite. Les Grecs donnoient ordinairement ce nom à leurs Comédiens, III. 214. Ce que c'étoit que la Muſique Hypocritique, *ibid.*

Hypocrate a plutôt deviné la circulation du ſang qu'il ne l'a compriſe, II. 456. Ses Aphoriſmes ſont l'ouvrage d'un homme conſommé, II. 544. Il étoit né avec un génie ſupérieur pour la Médecine, II. *ibid.*

I.

Jean de Meurs, a perfectionné l'invention des Notes de muſique, III. 81.

Jeu. La plupart s'y livrent plutôt par attrait que par avarice, I. 21.

Illuſion n'eſt pas la premiere cauſe du plaiſir que donnent les Spectacles & les Tableaux, I. 416.

Imitation. Son impreſſion eſt moins forte que celle de l'objet imité, I. 26. & 49. Elle s'efface bientôt, I. 26. Les imitations des objets tragiques par la Poëſie & la Peinture, ſont

celles qui causent plus de plaisir, I. 27. *& suiv.* Ce qu'on peut dire contre cette opinion, I. 30. & 64. L'imitation ne doit pas être servile, II. 417. mais semblable à celle qu'Horace, Virgile, & tant d'autres bons Ecrivains ont faite de ceux qui les avoient précédés, II. *ibid.*

Imprimerie. En quoi consiste celle qui est en usage chez les Chinois, II. 152. Son invention en Europe n'est pas due à la Philosophie, II. 446.

Inclinations des hommes dépendent beaucoup des qualités du sang, & conséquemment de l'air qu'ils respirent, II. 232.

Indigence est un des principaux obstacles qui s'opposent aux progrès des Artistes, II. 98.

Inspirations. On en devroit mettre à tous les tableaux d'histoire, I. 84. Mauvais usage qu'en ont fait les Peintres Gothiques, *ibid.* De grands Maîtres de notre tems en ont usé avec succès, I. 85.

Instrumens, de quel usage ils étoient chez les Anciens dans les Armées, III. 46. Nos instrumens à cordes plus propres pour l'accompagnement que ceux des Anciens, III. 129. Ceux à vent y sont très-propres, III. *ibid.* Leurs espéces étoient en petit nombre du tems de Térence, & c'est ce qui fait que pour ne s'y point méprendre, on avoit marqué avec tant d'exactitude à la tête de chaque piéce le nom des instrumens dont on s'étoit servi dans la représentation, III. 130. On les varioit suivant qu'il étoit convenable, III. 131. On s'en servoit chez les Romains pour accompagner ceux qui

qui chantoient à table les louanges des grands hommes, III. 147. Le chant inarticulé des instrumens est très-propre à remuer le cœur des hommes, I. 486. & III. 44.

Invention est la partie qui distingue le grand homme du simple Artisan, II. 357.

Inversion, combien elle seroit nécessaire dans la langue Françoise, pour la rendre plus harmonieuse, I. 302.

Jordane, Peintre Napolitain, grand faiseur de Pastiches, II. 122. Ceux qu'il a fait à Genes ne lui font guéres d'honneur, II. *ibid.*

Isidore de Séville. Ce qu'il a écrit sur les accens des Romains, III. 76.

Italie. Les arts y sont parvenus subitement à leur perfection, II. 171. Ces mêmes arts y tombent lorsque tout sembloit concourir à les faire fleurir, II. 181.

Italiens, négligent la poësie dramatique, I. 408. Ils ne composent plus que des Opéra, I. 409. Leur musique a changé de goût, I. 450. On leur attribue mal-à-propos d'être les premiers Instaurateurs de la musique, I. 455. Ils ont naturellement beaucoup de génie & de goût pour la peinture, II. 382. Jaloux du mérite des Etrangers, ils ne leur rendent justice que fort tard, II. 387. Ils ont traduit en leur langue les plus belles piéces de nos Poëtes, II. 423. Ils sont grands Gesticulateurs, III. 282.

Jugement. Celui qui se fait par voie de sentiment est toujours le meilleur, II. 313. Il n'en est pas de même de celui qui se fait par voie de discussion, II. 314. & 330. Jusques

à quel point les ignorans peuvent juger des beautés d'un poëme, II. 323. Ce qu'on doit penser des jugemens portés par les gens du métier, II. 353. & 366. Celui du public l'emporte toujours sur le leur, II. 362.

Julius Pollux. Auteur d'un détail curieux des différens caracteres des Masques dans les Comédies & les Tragédies, III. 194.

Justin (Saint) Martyr, a décidé qu'on pouvoit employer dans le chant des louanges de Dieu les airs profanes des Payens, III. 301.

L.

Laberius. Julius César lui donna vingt mille écus pour l'engager à jouer dans une de ses piéces, III. 251.

Langue. L'impression que fait sur nous la langue étrangere est plus foible que celle de notre langue naturelle, I. 335. *& suiv.*

La Latine est plus avantageuse que la Françoise pour la Poësie du style, I. 288. Et pour la mécanique de la Poësie, I. 293. Elle est dérivée du Grec & du Toscan, I. 298. Elle est plus harmonieuse, I. 300. *& suiv.*

La Françoise est parvenue depuis soixante-dix ans à son point de perfection, II. 430. On peut en dire ce que Cicéron disoit de la langue Grecque, II. *ibid.* Elle s'introduit dans les idiomes de nos voisins, II. *ibid.*

Leon X. Belle peinture de son Pontificat, II. 137.

Lettres Provinciales sont plus estimées aujourd'hui que lorsqu'elles parurent, II. 364.

de

de Lisle, habile Géographe, n'auroit pu, sans les progrès de l'expérience, rectifier les erreurs des autres Géographes, II. 450.

Livres. On aime mieux ceux qui nous instruisent, I. 63.

Logique, ou l'Art de penser: Si elle est aujourd'hui plus parfaite qu'au tems des Anciens, II. 466. La façon de raisonner dépend du caractere de l'esprit, II. 467. L'expérience, l'étendue des lumieres & la connoissance des faits perfectionnent le raisonnement, II. 468.

Louis XII. Ce qu'il pensoit des Comédies qu'on représentoit devant lui, II. 160.

Louis XIII. La Poësie Françoise commença à briller sous son regne, II. 176.

Louis XIV. Son siécle fécond en grands hommes, II. 131. & 223. Son regne fut un tems de prospérité pour les Arts & pour les Lettres, II. 139. Son grand goût pour la Peinture, II. 164. Tous ses soins ne purent cependant produire d'aussi excellens Peintres qu'il en avoit paru dans le siécle de Leon X. II. 165. Enumération des grands hommes en tout genre qui ont paru de son tems, II. 225.

Lucain. Seul Poëte qui dès sa naissance ait vécu dans l'abondance, II. 100. Quelle fut la cause de sa mort, II. 197.

Lucien a remarqué ce qui obligea à partager la déclamation entre deux Acteurs, III. 195.

Lully. Le plus grand Poëte en Musique dont nous ayons des ouvrages, I. 437. Il est le premier qui ait composé des airs qu'on appelle de vitesse, III. 168. Il en a composé d'autres ensuite qui étoient à la fois vites & cara-

caractériſés, III. 169. On reconnoît la ſublimité de ſon génie dans pluſieurs airs qu'il compoſa pour des Ballets de ſes Opéra, III. 170. Les Ballets preſque ſans pas de danſe, qu'il a placé dans pluſieurs Opéra, ont merveilleuſement réuſſi, III. 243. Il ſe ſervoit pour compoſer ſes Ballets d'un Maître de danſe, nommé d'Olivet, III. 244. Ses Opéra ſont devenus les plaiſirs des Nations, III. 314. Depuis ſa mort on n'y trouve plus la même expreſſion que quand il vivoit, III. 315.

Lunettes d'approche. Leur invention due au haſard, II. 447. Elles ont beaucoup contribué à perfectionner les Sciences, *ibid.* Et en particulier la Géographie, II. 449.

Lyres. Il y en avoit du tems d'Ammian Marcellin qui égaloient la grandeur des chaiſes roulantes, III. 128. Du tems de Quintilien, chaque ſon avoit ſa corde particuliere dans la Lyre, III. 128. L'Officier qui publioit les Loix chez les Grecs étoit accompagné d'un joueur de Lyre, III. 64.

M.

Machiavel. Sa Mandragore eſt une des meilleures Comédies qu'ayent les Italiens, I. 408.

Macrobe attribue au ſon des inſtrumens le pouvoir de nous affecter diverſement, III. 50.

Main eſt néceſſaire au Peintre pour mettre au jour ſes idées, II. 90. L'art de connoître la main des Peintres eſt fort équivoque, II. 373. *& ſuiv.*.

Maîtres. Quel attrait ont les ouvrages des grands Maîtres pour un jeune homme doué de génie, II. 49. On n'en connoît bien tout le mérite, que par la voie du ſentiment, II. 52. Ils ne ſauroient communiquer à un eſprit médiocre le talent d'inventer, II. 60. & 72. Les grands Maîtres ont été plus longtems apprentifs que les autres, II. 115.

Maladies épidémiques. Raiſons phyſiques de ces ſortes de maladies, II. 294. & 308.

Malherbe inimitable dans la cadence de ſes vers, II. 177.

Mallebranche, en parlant contre l'abus des images, s'en eſt ſervi lui-même pour orner ſon ſtyle, I. 274.

Maratte. (Charle) L'eſtime qu'il faiſoit des ouvrages de Raphaël, II. 119.

Marius. Jugement qu'en porta Scipion, II. 112.

Marot. (Clément) n'étoit pas propre aux grands ouvrages, II. 161.

Martial. Jugement ſur ſes épigrammes, II. 71. Comment il faut entendre ce qu'il dit d'Ennius & de Virgile, II. 409.

Maſques. Eſchyle a introduit en Grece leur uſage, & Roſcius à Rome, III. 183. Pluſieurs perſonnages de la Comédie Italienne ſe ſervent de Maſques, III. *ibid.* On s'en ſervoit en France il n'y a pas longtems, & l'on s'en ſert même encore quelquefois dans la Comédie, III. 184. Chaque Acteur ancien avoit un Maſque particulier, qui étoit conforme à ſon caractere, III. *ibid.* Ces Maſques rendoient le jeu plus pathétique, III. 187. Quelle étoit la figure de ces maſques, III. 187. &

199. Quelquefois les côtés du même Masque représentoient deux expressions différentes, III. 188. On les faisoit de bois, III. 203. Ils admettoient beaucoup de vraisemblance dans certaines piéces, III. 190. Les Anciens en tiroient encore divers autres avantages, III. 191. *& suiv.* Leurs Masques ressembloient aux personnages qu'ils introduisoient sur la scène, III. 194. Ce qu'on peut dire pour & contre l'usage des Masques, III. *ibid.* Il étoit difficile aux Comédiens de rire agréablement sous le masque, III. 200. On s'en servoit surtout pour augmenter le son de la voix, III. 197. La façon dont les théâtres des Anciens étoient disposés les rendoit nécessaires, III. 208. On incrustoit l'ouverture de la bouche des masques de lames d'airain, & dans la suite on y employa des lames d'une espéce de marbre, III. 199. Ceux dont se servoient les Pantomimes étoient plus agréables que ceux des autres Comédiens, III. 275. Il reste encore aux Antiquaires beaucoup de choses à expliquer sur cette matiere, III. 206.

Mazarin (le Cardinal) avoit pour maxime de ne confier la conduite des armées & des affaires qu'à des gens heureux, II. 345.

Médailles. Sous quel regne elles ont commencé à dégénérer, II. 189. & 190.

Meibomius. Ce qu'il a recueilli touchant la Musique des Anciens, III. 5. 52. & 80.

Mélodie. Se subdivisoit chez les Anciens en deux espéces, en chant & en déclamation, III. 67. On sait comment s'écrivoit celle qui étoit un chant proprement dit, III. 79. *& suiv.* Des accens

accens ou des tons convenables aux paroles faisoient une partie des beautés de la mélodie, III. 88.

Mélopée, ou l'art de composer & d'écrire en notes toute sorte de chants, & de récitations, III. 11. & 12. Ce qu'en dit Aristides Quintilianus, III. 55. En quoi elle différoit de la mélodie, III. 56. On la divisoit en trois genres, qui se subdivisoient en plusieurs espéces, III. *ibid. & suiv.* Quelquefois elle a été confondue avec la mélodie dans les écrits des Anciens, III. 57. & 89.

Melos. Les mots de Mélopée & de Mélodie en dérivent, III. 57. Il signifioit, selon Capella, la liaison du son aigu avec le son grave, III. *ibid.*

Menandre. S'il est vrai que ses contemporains ayent été injustes envers lui, II. 401. Pourquoi les Athéniens lui préférerent souvent Philemon, II. 402.

Mérite d'un Poëme se peut diviser en mérite réel & en mérite de comparaison, II. 410. Comment on peut se tromper en jugeant de ces deux sortes de mérite, *ibid.*

Mersénne, Religieux Minime, a divulgué en France l'expérience de Torricelli sur la pésanteur de l'air, II. 452.

Messe du Pape Jules. Merveilleux Tableau de Raphaël qui est au Vatican, II. 47. Sa description, *ibid.* & 48.

Mesure étoit une des principales parties de l'Art rithmique chez les Anciens, III. 21. Les Romains l'appelloient *numeri*, III. 24. La figure des Vers & la quantité régloient la mesure

ſure dans les Vers, III. 28. *& ſuiv.* La Proſe avoit auſſi ſa meſure, III. 31. Quelle étoit la meſure qu'on avoit imaginée pour régler l'action de celui qui faiſoit des geſtes, & le mettre en état de ſuivre celui qui récitoit, III. 35. On battoit la meſure ſur les théâtres, III. 41. Les étrangers trouvent que les François y réuſſiſſent mieux que les Italiens, I. 450.

Metius (Jacques) d'Alcmaër, inventeur des lunettes d'approche, II. 448. Le haſard les lui fait trouver, II. *ibid.*

Michel-Ange. Ce qu'on reprend dans ſon Tableau du Jugement dernier, I. 200.

Microſcopes, ont plus ſervi que tous les raiſonnemens à découvrir la circulation du ſang, II. 458.

Mimes, Comédies anciennes qui reſſembloient à nos Farces, I. 158.

Miſantrope, Comédie de Moliere, n'eut pas d'abord un grand ſuccès, quoique peut-être la meilleure Comédie que nous ayons, II. 397. Ce qu'on doit attribuer aux circonſtances où on la joua, II. *ibid.*

Modes, ſervent à faire juger en quel tems un monument a été fait, II. 203. Il y a une mode pour les ſciences, comme pour les habits, II. 433.

Modulation. Différentes ſignifications que lui ont donné les Anciens, III. 23.

Moliere avoit été élevé pour être Tapiſſier, II. 27. N'auroit jamais été grand Poëte, s'il eut été riche, II. 100. Lui & Malherbe conſultoient leurs Servantes ſur leurs Vers, II. 323.

Quel fut le ſort de ſon Miſantrope, II. 396. Chaque année a ajouté à ſa réputation, II. 416. En quelle eſtime il eſt chez les étrangers, II. 423. Son Tartuffe n'eſt point tiré de l'Italien, ainſi que quelqu'un l'a avancé, II. 424. La lecture de ſes piéces a dégoûté de toutes les autres Comédies modernes, II. 535. Il avoit imaginé des notes pour marquer les tons de ſa déclamation, III. 318.

Monnoie. Ce qu'il faut obſerver en évaluant la Monnoie Romaine par la nôtre, III. 253.

Montagne. Son ſentiment ſur l'enthouſiaſme, II. 17. Ce qu'il penſe au ſujet de l'invention & de l'imitation, II. 73.

Moſaïque. Une grande partie des peintures antiques qui nous reſtent, eſt exécutée de cette ſorte, I. 342. Deſcription de celle qui ſe voit à la Paleſtrine, I. *ibid.*

Moſaïque faite avec les plumes des oiſeaux, eſpéce de peinture en uſage chez les peuples de l'Amérique, II. 156.

Mothe. (de la) Jugement avantageux qu'on porte de ſes Odes, II. 86.

Mots Latins ſont plus beaux que les mots François à deux égards, I. 293. Ceux qui imitent le ſon de la choſe exprimée ſont les plus énergiques, I. 296. Le ſon de certains mots les rend plus nobles dans une langue que dans une autre, II. 502.

Mouvement. Il paroît impoſſible que les Anciens puſſent l'écrire en notes, III. 40. Quelques Muſiciens modernes ont propoſé de marquer les mouvemens par le moyen de l'Horlogerie, III. *ibid.*

Mummius fournit une preuve de l'ignorance des Romains pour les arts dans les tems de la République, II. 210.

Muret en impose aux Savans, en donnant pour un fragment de Trabea six vers Latins de sa composition, II. 123.

Musiciens Grecs ou Romains, ce qu'ils observoient dans la composition, III. 28. & 29.

Musique donne une nouvelle force à la poësie, I. 430. Quel secours elle emprunte pour faire ses imitations, I. 432. Elle imite non-seulement les sons de la voix, mais encore tous les bruits que l'on entend dans la nature, I. 433. Ses principes sont les mêmes que ceux de la poësie & de peinture, I. 446. La musique Italienne étoit autrefois différente de la Françoise, I. 449. Qu'il est une musique convenable à chaque langue & a chaque nation, I. 454. La musique supplée par ses expressions au manque de vraisemblance des Opéra, I. 460. Les Commentateurs ont mal entendu les passages des anciens Ecrivains où il est parlé de la musique, III. 4. & 5. La Musique enseignoit chez les Anciens l'art du chant & l'art du geste, III. 8. Ses différentes divisions suivant les Anciens, III. 9. *& suiv.* On la regardoit chez eux comme une partie nécessaire de l'éducation, & surtout à ceux qui avoient à parler en public, III. 17. *& suiv.* Celle des Anciens étoit beaucoup plus étendue que la nôtre, III. 1. L'art poëtique lui étoit subordonné, aussi-bien que celui de la saltation & du geste, & celui de la déclamation, III. 2. Ce que c'étoit que la Musique rithmique, III. 21.

21. *& ſuiv.* Et la Muſique inſtrumentale ou organique, III. 42. C'étoit cette derniere qui enſeignoit la ſcience des accords, III. 90. Les Romains ſe piquoient d'exceller dans les airs militaires, III. 46. En certaines circonſtances la muſique a guéri les maladies du corps & de l'eſprit, III. 50. Effets ſurprenans de la muſique des Anciens, III. 52. *& ſuiv.* Changemens arrivés dans la muſique Françoiſe, III. 167. & 168. On l'a gâtée quelquefois pour avoir voulu l'enrichir, III. 171. Le caractere de la muſique influe beaucoup ſur les mœurs des peuples, III. 156. Il ne nous reſte de monumens de la muſique des Anciens, que les ſeules régles de la muſique Poëtique & quelques Mélopées dans les chants de l'Egliſe, III. 301. & 304.

N.

Naiſſance. Effets de la naiſſance phyſique & de la naiſſance morale des hommes, II. 33.

Nanteuil. La nature en fait un Graveur malgré ſes parens, II. 29.

Nation. Chacune a ſon caractere particulier qui la diſtingue, II. 245.

Nature, eſt la plus forte de toutes les impulſions, II. 24. Elle pouſſe néceſſairement les hommes vers leur penchant, II. 33. Elle s'embellit par la culture, III. 320.

Négres perdent leur noirceur dans les pays froids, II. 247. A quoi l'on attribue la ſtupidité des Négres & des Lappons, II. 280.

Neron ſavant dans l'art de la déclamation, III. 124, Ce qui lui arriva dans la repréſentation de l'Hercule

cule furieux, 125. Il inventa une nouvelle méthode pour se fortifier la voix, III. 260. Il ne chassa point de Rome tous les Comédiens, mais seulement les Pantomimes, III. 291.

Nord. On n'y a encore vu que des Poëtes grossiers & des Peintres froids, II. 144.

Notes. On ignore quelle étoit la valeur de celles de la Musique organique des Anciens, III. 33. Comment ces notes étoient figurées, III. 79. L'art d'écrire en notes les chants de toute espéce étoit très-ancien à Rome dès le tems de Cicéron, III. 147.

O.

Occupation est le meilleur remede contre l'ennui, I. 5.

Ocean. On n'a connu que depuis peu sa largeur véritable entre l'Asie & l'Amérique, II. 450.

Opéra. Quelle en a été l'origine, I. 433. Opéra Italien exécuté par des Marionnettes, III. 246.

Opinion de plusieurs siécles ne prouve rien en faveur d'un sistême, II. 473.

Orateurs Romains employoient pour conserver leur voix les pratiques les plus superstitieuses des Acteurs de théâtre, III. 258. Il leur est nécessaire de savoir la Musique, III. 17. Ils ne doivent point imiter la déclamation théatrale, III. 140.

Ottieri. Passage de cet Auteur Italien avantageux aux Nations Ultramontaines, II. 385.

Ovide étoit né Poëte, II. 26.

Ouvrages. On est injuste de taxer de mensonge ce qu'ont dit les Anciens du succès de certains ouvra-

ouvrages, I. 75. *& suiv.* Un ouvrage plaît davantage quand on l'entend réciter, que quand on le lit, I. 397. *& suiv.* Quels sont ceux qui passent à la postérité, II. 363. Les ouvrages de parti n'ont qu'une vogue qui passe bientôt, II. *ibid.*

P.

Pantomimes. Ce que signifioit leur nom, III. 262. Définition des Pantomimes, III. 270. Le peuple Romain étoit passionné pour leurs représentations, III, 16. & 288. Description de leur art par Cassiodore, III. 226. Ils jouoient, sans parler, toute sorte de piéces de théâtre, en se servant seulement de gestes, III. 262. *& suiv.* Comment faisoient-ils entendre les mots pris dans un sens figuré? III. 268. Les Romains les faisoient eunuques pour leur donner plus de souplesse dans le corps, III. 270. Il étoit extrêmement difficile de trouver un sujet propre à faire un bon Pantomime, III. 271. Leur art qui commença à Rome sous Auguste, fut une des causes de la corruption des mœurs du peuple Romain, III. 272. Pylade & Batylle furent les premiers instituteurs de cet art, III. *ibid.* De quelles flutes ils se servoient dans les représentations de leurs piéces, III. 274. Ils jouoient masqués, III. 275. Comment ils exécutoient les Scènes dans les Tragédies & Comédies, III. 276. On croit que du tems de Lucien il se forma des troupes complettes de Pantomimes, III. 277. Apulée parle d'une représentation faite par une de ces Troupes, III. *ibid.* Leur action étoit plus vive

que celle des Comédiens ordinaires, & pourquoi, III. 279. Leur art auroit de la peine à réuſſir parmi les Nations ſeptentrionales de l'Europe, III. 281. Ils faiſoient des impreſſions prodigieuſes ſur le théâtre, III. 280. Goût des Romains pour leurs piéces, III. 287. *& ſuiv.* L'exécution de leur art étoit très-poſſible; preuves de cette poſſibilité, III. 285. Eſſai d'une Scène de Pantomimes exécutée ſur le théâtre de Sceaux, par Monſieur Balon, & par Mademoiſelle Prevoſt, Danſeurs de l'Opera, III. 286. Les Pantomimes furent chaſſés de Rome ſous pluſieurs Empereurs, III. 288.

Parthes. Idée qu'ils avoient de la véritable valeur, II. 526.

Paſcal (Blaiſe) devient Géometre malgré les ſoins qu'on prenoit de lui cacher cette ſcience, II. 30. Examen d'une de ſes penſées ſur le jugement des Ouvrages, II. 318. Par quelles progreſſions il parvint à expliquer la péſanteur de l'air, & l'équilibre des liqueurs, II. 453.

Paſſions. La nature a marqué à chacune ſon expreſſion, ſon ton & ſon geſte particulier, III. 234.

Paſtiches. Tableaux où l'on a voulu contrefaire la maniere d'un maître, II. 121.

Pays. Les ouvrages ſont plutôt appréciés ſelon leur juſte valeur dans certains pays que dans d'autres, II, 382. *& ſuiv.*

Peintre, doit choiſir des ſujets intéreſſans, I. 48. 49. & 76. & qui ſe comprennent aiſément, I. 198. Les ſujets de ſes tableaux doivent être tirés d'ouvrages connus, I. 100. Quels ſont ceux qui leur en fourniſſent le plus, I. 101. *& ſuiv.*

& suiv. Il est des beautés dans la nature que le Peintre représente plus facilement que le Poëte, I. 87. *& suiv.* C'est un défaut de vouloir montrer trop d'esprit dans les tableaux, I. 193. Les Peintres doivent employer sobrement l'allégorie & encore plus dans les tableaux de dévotion que dans les profanes, I. 199. En quoi consiste leur enthousiasme, I. 202. Il ne leur suffit pas de copier la nature telle qu'elle se présente, I. 204. C'est à tort qu'ils se plaignent de la disette des sujets, I. 213. Les plus rebattus peuvent devenir neufs sous le pinceau, I. 214. Ils ne doivent rien mettre dans leurs sujets contre la vraisemblance, I. 229. *& suiv.* Le mauvais en peinture empêche le bon de faire sur nous toute l'impression qu'il devroit faire, I. 264. Les talens de la composition poëtique & de la pittoresque se trouvent rarement dans un même Peintre, I. 260. Paul Vèronèse en est un exemple, I. *ibid. & suiv.* Les Peintres du tems de Raphaël n'avoient aucun avantage sur ceux d'aujourd'hui, I. 340. Ceux de l'antiquité n'ont pas dû surpasser les Peintres modernes, I. 357. *& suiv.* Les Peintres anciens se piquoient d'exceller dans la partie de l'expression, I. 360. *& suiv.* Nous ignorons jusqu'à quel point ils ont excellé dans le coloris, I. 371. Ils ont pu égaler les modernes quant au clair-obscur, I. 373. Moyens que les Peintres ont imaginé pour rendre leurs tableaux plus capables de faire impression, I. 392. En quoi consiste le génie des Peintres, II. 17. Leur différence d'avec les Poëtes, II. 89. La main du Peintre

doit être conduite par ſon imagination, II. 90. Un Peintre ne doit point entreprendre d'ouvrages au-deſſus de ſa portée, II. 70. A qui l'on peut comparer le Peintre copiſte, II. 82. Quelle étude lui eſt néceſſaire pour perfectionner l'œil & la main, II. 91. On ne fait bien cette étude que dans la jeuneſſe, II. 92. Quels ſont les obſtacles qui s'oppoſent au progrès des jeunes Peintres, II. 92. *& ſuiv.* Il eſt plus de mauvais Poëtes que de mauvais Peintres, II. 101. Qualités requiſes dans un bon Peintre, II. 107. Ces qualités naiſſent avec lui, mais ne ſe forment que par le travail, II. 108. Eſtime que les Grecs faiſoient des ouvrages des grands Peintres, II. 134. Les grands Peintres furent toujours contemporains des grands Poëtes, II. 143. Les Peintres jaloux de la réputation de leurs égaux, II. 361. Leurs jugemens mieux reçus que ceux des Poëtes, II. 369. De qui dépend leur réputation, II. 370. Comment l'on peut reconnoître la main d'un Peintre, II. 371. Qu'il eſt très-facile de s'y méprendre, II. 372. Le mérite d'un Peintre qui fait de grands ouvrages, eſt plutôt connu, II. 381.

Peinture. Son but eſt de remuer les paſſions, ſans cauſer aucune peine réelle, ni de véritables allarmes, I. 24. II. 313. Examen des avantages que la Peinture a ſur la Poëſie, & de ceux que celle-ci a ſur la Peinture, I. 78. *& ſuiv.* Uſage que l'on doit faire des allégories dans la Peinture, I. 176. *& ſuiv.* Il ne s'en faut ſervir qu'avec diſcrétion, I. 179. Les compoſitions purement allégoriques ne réuſſiſſent

ſiſſent preſque jamais, I. 188. Les ſujets hiſtoriques où il entre au contraire des figures allégoriques ſont un très-bon effet, I. 191. Détail des peintures antiques qui reſtent à Rome, I. 345. Les peintures du tombeau des Naſons ſont détruites, il n'en eſt reſté que des copies coloriées; celles qui avoient été faites pour Monſieur Colbert, ſont préſentement dans le cabinet du ſieur Mariette à Paris, I. 350. Le Pape Clément XI. établit une police à Rome pour empêcher la deſtruction de celles que l'on peut découvrir, I. 352. Il n'eſt pas poſſible de faire un parallele juſte de la peinture antique avec la moderne, I. *ibid.* Deſcription du tableau des amours d'Alexandre & de Roxanne faite par Lucien, I. 363. 364. La peinture s'eſt perfectionnée & enrichie depuis le tems de Raphaël par les nouvelles découvertes, I. 375. *& ſuiv.* Le pouvoir de la peinture ſur les hommes eſt plus grand que celui de la poëſie, I. 381. *& ſuiv.* La mécanique de cet art n'a rien de rebutant pour ceux qui ſont nés avec le génie de l'art, II. 20. La peinture ainſi que la poëſie a différens dégrés, II. 118. Epoque du renouvellement de la peinture en Italie, II. 170. Elle y eſt tombée dans les tems qu'on y jouiſſoit d'une plus grande félicité, II. 183. Quoique tous les hommes ſoient admis à juger de la peinture ſans en ſavoir les régles; le public n'eſt pas juge ſi compétent dans la peinture que dans la poëſie, II. 329. La peinture eſt un art dont les productions tombent ſous le ſentiment, II. 349. Une peinture avec de

mauvaiſes parties peut être un excellent ouvrage, II. 364.

Peregrine, fameuſe Perle, achetée cent mille écus, II. 52.

Perfection. On n'y atteint qu'à force de travail, II. 84.

Perrault. Excellent paralelle qu'il a fait d'un tableau de Paul Veronèſe, & d'un autre de le Brun, I. 263. Erreur dans laquelle il eſt tombé en parlant des maſques des Anciens, III. 186.

Perſans. Leurs danſes imitent les ſcènes des Pantomimes, III. 287. Il n'y a jamais eu parmi eux que des ouvriers ſans génie II. 155.

Perſpective. Les anciens Peintres la connoiſſoient mal, I. 359.

Phabaton, excellent Pantomime, dont Sidonius fait mention, III. 267.

Philémon, Poëte médiocre qui fut préferé à Ménandre par les Athéniens, ne manquoit pas de talent, II. 402.

Philippe, pere d'Alexandre. Ce fut ſous ſon regne que les arts s'éleverent en Grece à leur point de perfection, II. 131.

Philolaus avoit imaginé longtems avant Copernic, le ſyſtême du mouvement de la terre autour du Soleil, II. 459.

Philoſophes. Combien il leur eſt ordinaire de ſe tromper dans leurs raiſonnemens, II. 331. Les plus célébres Académies de Philoſophes n'ont point voulu adopter de ſyſtême pour cette raiſon, II. 332. Le Philoſophe ſe trompe plus facilement que l'homme, II. 334. C'eſt un entêtement de la part des Philoſophes de diſputer,

ſputer, au lieu de travailler à faire de nouvelles découvertes, II. 461. C'eſt à tort qu'on accuſe d'ignorance les Philoſophes anciens, II. 565. Ceux qui les critiquent ne les accuſent que par ignorance, II. *ibid* Qu'un ſyſtême de Philoſophie même reçu, peut être détruit, II. 471. Eſprit philoſophique, à quoi il eſt propre, II. 587.

Phraſes. Ce qu'on entend par phraſes imitatives, I. 311. Les Poëtes François n'y ont pas réuſſi, I. 312.

Piéces comiques. Le grand concours du peuple dans les premieres repréſentations n'eſt pas une preuve qu'elles ſoient bonnes, II. 395. *& ſuiv.* Les bonnes piéces ſe ſoutiennent malgré la cabale, II. 379. Une piéce de théâtre eſt plus priſée ſa juſte valeur, qu'un Poëme épique, II. 381. Eſtime que les Etrangers font de nos piéces de théâtre, II. 394. Comment ſe faiſoit la repréſentation des piéces de théâtre chez les Anciens, II. 404. Tout s'y paſſoit avec confuſion, II. *ibid.*

Pierres gravées. Les plus belles ſont du tems de l'Empereur Auguſte, II. 218.

de Piles. Sa balance des Peintres. Quel eſt le fruit qu'on en peut tirer, I. 261.

Plagiaire. Quelle eſt la différence qui ſe trouve entre un plagiaire & un imitateur, II. 75.

Plaiſir naturel eſt le fruit du beſoin, I. 5. Celui qui veut faire du progrès dans les arts, doit renoncer à l'amour des plaiſirs, II. 99.

Plancus, déguiſé en Triton, contrefait Glaucus, III. 216.

Platon. Pourquoi & jusqu'à quel point il bannit la poësie de sa République, I. 41. *& suiv.* Ce qu'il dit du Rithme musical, III. 22. Selon ce Philosophe, le changement de la musique dans un pays produiroit une altération sensible dans les mœurs des habitans, III. 155.

Pleïade Françoise. A quels excès Henri III. porta ses profusions envers elle, II. 162. Combien se sont trompés les Auteurs contemporains sur le jugement qu'ils en ont porté, II. 411.

Pline l'Historien a été justifié sur plusieurs mensonges dont on l'accusoit il y a cent cinquante ans, II. 465.

Plutarque est un des meilleurs Auteurs qui ayent écrit depuis que la Grece fut devenue Province tributaire des Romains, II. 206. On le cite pour prouver que les Grecs se servoient d'une déclamation mesurée en publiant leurs loix, III. 70.

Poëmes. Il en est qui sont intéressans pour le général, & d'autres qui le sont pour le particulier, I. 70. Les beautés de l'exécution ne font pas seules le bon poëme, I. 68. La scène des poëmes pastorals doit toujours être à la campagne, I. 167. Les personnages doivent être pris d'après la nature, I. *ibid.* Le sujet du poëme épique doit réunir l'intérêt général avec l'intérêt particulier, I. 172. *& suiv.* Il ne doit pas être trop récent, I. 173. On pourroit le prendre avec succès dans notre histoire, I. 174. Idée d'un poëme épique tiré de la destruction de la Ligue par Henri IV. II. 536. Les défauts d'un poëme sautent moins aux yeux que ceux

ceux des tableaux, I. 265. Le dégoût ne tombe que sur la mauvaise partie du poëme, I. 266. Chaque genre de poëme a quelque chose de particulier dans la poësie de son style, I. 270. *& suiv.* Ce qui donne aux poëmes un bon ou mauvais succès, I. 276. *& suiv.* C'est par la poësie qu'il en faut juger, I. 283. Les poëmes dramatiqnes doivent inspirer la haine du vice & l'amour de la vertu, I. 425. Ce que dit Racine à ce sujet, I. 426. Ce qu'on entend par poëmes en prose, I. 468. Il faut un longtems pour connoître le mérite d'un bon poëme, II. 408. & 409.

Poësie. Son but principal est de flater nos sens & notre imagination, I. 24. II. 2. Elle affoiblir selon Platon, l'empire de l'ame spirituelle, I. 43. Chaque genre de poësie nous charme à proportion de son objet, I. 59. *& suiv.* La poësie dramatique des Romains se divisoit en trois genres, & chaque genre en plusieurs espéces, I. 153. En quoi consiste la poësie du stile, I. 268. *& suiv.* Elle fait la plus grande différence qui soit entre les vers & la prose, I. 274. *& suiv.* Par quel motif lit-on les ouvrages de poësie? I. 279. Les charmes de la poësie du style nous font oublier ses défauts en la lisant, I. 280. *& suiv.* But que se propose la méchanique de la poësie, I. 288. La poësie Françoise ne peut égaler en aucune sorte la poësie Latine, *ibid.* Les régles de celle-ci sont plus faciles que celles de l'autre, I. 314. *& suiv.* La poësie Latine tire plus de beauté de l'observation de ses régles, que la poësie Françoise des siennes, I. 315. La poësie a

ſervi de tout tems chez les Nations les plus groſſieres à conſerver la mémoire des événemens paſſés, II. 519. Le goût naturel pour la poëſie s'eſt plus cultivé en France que celui de la peinture, II. 393. Quelle eſt la meilleure preuve de l'excellence d'une piéce de poëſie, II. 406. Tems pour en juger ſainement, II. 408. & 409. Le jugement qu'on porte d'une piéce de poëſie eſt formé ſur le ſentiment, II. 478. Une pareille piéce qui a plu dans tous les ſiécles paſſés, doit toujours plaire, II. 479. Ses beautés ſe ſentent mieux qu'elles ne ſe connoiſſent par les régles, II. 487. On n'eſt pas capable de juger du mérite d'une piéce de poëſie dont on n'entend pas la langue, II. 494. Elle perd dans la traduction l'harmonie & le nombre, II. 503. Des défauts qu'on croit voir dans la poëſie des Anciens, II. 517. La poëſie demande une imagination échauffée, II. 13. & 14. Elle s'éleva tout d'un coup en France ſous le regne de Louis XIII. II. 176. En quel tems la poëſie dramatique a fait plus de progrès en France, II. 178. Elle tomba ſous le regne d'Auguſte, quand tout conſpiroit à la ſoutenir, II. 186. Une poëſie qui touche beaucoup, doit être exacte, II. 313. Tous les hommes ſont en poſſeſſion de donner leur ſuffrage ſur une piéce de poëſie, II. 328. Ce jugement doit être fondé ſur l'expérience plutôt que ſur le raiſonnement, II. 338. Les principes de la poëſie ſont ſouvent arbitraires, II. 339. Il n'en eſt pas de la poëſie comme des autres ſciences, II. 348. Un ignorant en peut juger par l'im-

l'impreſſion que la piéce fait ſur lui, II. 352. Les fautes que les gens du métier y remarquent, en retardent le ſuccès, mais elles ne le détruiſent point, II. 362.

Poëtes contractent, ſelon Platon, les mœurs vicieuſes dont ils font des imitations, I. 43. Un Poëte doit prendre pour ſujet de ſon imitation ce qui nous toucheroit dans la nature, I. 50. Les habiles Poëtes l'ont fait ainſi, I. 60. *& ſuiv.* Ils nous peuvent dire beaucoup de choſes qu'un Peintre ne ſauroit faire entendre, I. 78. *& ſuiv.* Ils nous affectionnent plus facilement à leurs perſonnages qu'un Peintre, I. 82. *& ſuiv.* Ils arrivent plus ſurement que le Peintre à l'imitation de leur objet, I. 85. *& ſuiv.* Ils ne ſauroient rendre la diverſité des caracteres ſenſible dans leurs vers, comme un Peintre dans ſes tableaux, I. 88. *& ſuiv.* S'il eſt à propos qu'ils mettent de l'amour dans les Tragédies, I. 119. Comment les Poëtes François en ont abuſé, I. 125. Ils doivent choiſir leurs héros dans des tems éloignés d'une certaine diſtance, I. 142. *& ſuiv.* Les Grecs ſe ſont éloignés de cette régle, I. 145. Les François ne l'ont pas toujours ſuivie, I. 147. Uſage que les Poëtes doivent faire des actions allégoriques, I. 207. Avec du génie un Poëte trouve toujours de nouveaux ſujets à traiter, I. 221. *& ſuiv.* Il ne doit rien mettre dans ſes ſujets contre la vraiſemblance, I. 229. Les Poëtes tragiques pechent ſouvent contre l'Hiſtoire, la Chronologie & la Géographie, I. 235. *& ſuiv.* Les Grecs ſont tombés dans ce défaut, I. 244. Ce qui fait qu'un Poëte

Poëte plaît ſans obſerver les régles, II. 12. En quoi conſiſte le génie des Poëtes, II. 13. Un homme né Poëte, n'a pas beſoin de maître, II. 22. C'eſt la nature & non l'éducation qui fait le Poëte, II. 29. Quel eſt le défaut de ceux qui font des vers ſans génie, II. 53. Comment on peut s'aider des ouvrages des anciens Poëtes, II. 79. Il eſt autant nuiſible aux Poëtes d'être dans l'indigence, que de ſe trouver dans l'opulence, II. 100. Tout le monde capable, ou non, veut faire des vers, II. 102. Les Auguſtes & les Mécénes font les grands Poëtes, II. 103. Les productions des grands Poëtes leur coutent beaucoup, II. 104. Un mauvais Poëte eſt toujours content de ce qu'il fait, II. 106. A quel âge les Poetes parviennent au dégré de mérite dont ils ſont capables, II. 107. *& ſuiv.* La bonne opinion des Poëtes médiocres pour eux-mêmes eſt ſouvent affectée, II. 129. Le ſujet de l'imitation fait une impreſſion légere ſur les Poëtes ſans génie, II. 356. Les grands Poëtes doivent être récompenſés avec diſtinction, II. 130. Tous les Poëtes doivent au public la fortune de leurs ouvrages, II. 358. Ils ont peine à ſouffrir leurs égaux. II. 361. Nos bons Poëtes François ont imité les Anciens, comme Horace & Virgile ont imité les Grecs, II, 417. Les Poëtes du ſiécle de Louis XIV. ſeront, comme Virgile, immortels ſans vieillir, II. 422. Ils ne déchoiront jamais de leur réputation, II. 431. Les Poëtes ont été les premiers Hiſtoriens des Grecs, II. 520. Avis de Quintilien aux Poëtes, II. 526. Nous n'at-

teins-

teindrons pas au dégré d'excellence où les Poëtes anciens ſont arrivés, II. 546. Les Poëtes Grecs compoſoient eux-mêmes la déclamation de leurs piéces, & les Poëtes Romains ſe déchargeoient ſur d'autres de ce ttavail, III. 90.

Pologne. A quoi les Philoſophes attribuent ſa fertilité, II. 287.

Porphyre a partagé les arts muſicaux en cinq arts différens, III. 13. En quoi il eſt d'accord avec Ariſtides, III. *ibid.* A diviſé en deux genres les opérations de la voix, III. 67. 68.

Portugais, établis en Afrique & dans les Indes orientales, ont acquis par ſucceſſion de tems le même génie, les mêmes inclinations & la même configuration de corps que les naturels du pays, II. 246. & 264.

Pouſſin. (le) On l'a nommé de ſon vivant le Peintre des gens d'eſprit, I. 262. On ne peut le blâmer de ce qu'il s'eſt ſervi de l'idée d'un Peintre Grec dans ſon tableau de la mort de Germanicus, II. 80. Deſcription de ce tableau, I. 80. Et de celui qu'on appelle l'*Arcadie*, I. 51. Il n'a point fait d'éleve qui ſe ſoit acquis une grande réputation, II. 182. A été un Coloriſte médiocre, II. 69.

Poudre à canon. C'eſt au haſard que l'on en doit la découverte, II. 445.

Pradon. Sa Tragédie de Phédre eut dans les commencemens un ſuccès qui balança celui de la piéce de Racine, II. 397. & 399.

Préjugés. C'eſt ſouvent ſur l'avis des gens du métier, que ſe forment les préjugés contre un nouvel ouvrage, II. 365. & 366.

Prévention. Source féconde de mauvaises remarques & de mauvais jugemens, II. 359. & 525.

Priscien, Auteur Grammairien du cinquiéme siécle: définition qu'il fait des accens, III. 75.

Prononciation. Elle essuya plusieurs changemens chez les Romains, III. 162. Est sujette à la mode dans les langues vivantes, III. 164. Quintilien conseille d'en apprendre les régles d'un Comédien, III. 140.

Public seroit un excellent juge de la Poësie & de la Peinture, s'il étoit capable de défendre son sentiment contre les atteintes qu'y donnent les gens du métier, II. 311. Il revient tôt ou tard à son premier jugement & apprécie l'ouvrage à sa juste valeur, II. *ibid.* En quel sens son jugement est désintéressé, *ibid.* Il juge par la voie du sentiment qui est la meilleure, II. 313. Ce qu'on entend par le mot de public, II. 324. On examine une objection qu'on fait contre la solidité des jugemens du public, II. 342. & 343. En quel cas il peut se tromper dans son jugement, II. 345. 408. *& suiv.* Il ne rétracte point son jugement, II. 408.

Pucelle. (la) Poëme de Chapelain. Quel est son défaut, I. 278. Quel en a été le sort, II. 407.

Puget, habile Sculpteur François, a eu la préférence sur plusieurs Sculpteurs Italiens pour travailler à Génes, II. 167.

Pylade, célébre Pantomime. Ce qui se passa entre lui & Hylas son éleve, au sujet de l'exécution d'un Monologue, III. 268. Réponse qu'il

qu'il fit à Auguſte au ſujet de Bathylle, autre Pantomime ſon concurrent, III. 269. D'ou il avoit compoſé ſon recueil des geſtes, III. 272.

Pythagoriciens Philoſophes, avoient recours à des ſimphonies pour calmer ou mettre en mouvement leurs eſprits, I. 441.

Q.

Quellins doit être regardé comme le dernier des Peintres de l'Ecole d'Anvers, II. 215.

Quinault. Sa Tragédie intitulée: *Le faux Tiberinus*, peche contre la vrai-ſemblance, I. 232. Le reproche qu'on fit à ſes premiers Opéra étoit mal fondé, I. 465. Ses Vers Lyriques ſont très-propres à être mis en muſique, I. 467. Quelle a été la deſtinée de ſes Opéra, II. 377. Il y a cinquante ans qu'on n'oſoit le regarder comme un Poëte excellent, II. 378. Le contraire eſt arrivé aujourd'hui, II. *ibid.*

Quinquina. Les modernes ne doivent point ſe prévaloir de la découverte de ce fébrifuge pour faire croire qu'ils ont plus d'habileté que les Anciens, II. 463.

Quinte-Curce. On fixe le tems dans lequel il a vécu, II. 194.

Quintilien. Sa réponſe à ceux qui vouloient que les Ecrivains Latins pluſſent autant que les Grecs, I. 340. Il veut qu'on cherche la différence d'éloquence des Athéniens & des Grecs Aſiatiques dans leur caractere naturel, II. 248. On ne lui peut oppoſer aucun Auteur moderne pour l'ordre & la ſolidité des raiſonnemens, II. 468. Qu'elle eſt la définition qu'il donne de

de la musique, III. 8. & 9. Passage de cet Auteur au sujet des Masques des Anciens expliqué par M. Boindin, III. 188.

R.

Racine, loin d'avoir été élevé pour le théâtre, on lui cachoit tous les livres de la Poësie Françoise, II. 28. Il n'eût pas réussi, s'il eût continué à composer des Tragédies dans le goût de Corneille, II. 85. Il étoit aussi grand déclamateur que grand Poëte, III. 144. La critique de ses piéces n'a pas empêché qu'on ne les estimât, II. 378. Pourquoi il est plus grand dans Athalie que dans ses autres piéces, II. 547. Exemple de la beauté de la poësie de son style, I. 272. De quelle façon sa Tragédie de Phédre nous émeut, I. 28. 113. *& suiv.* Le sujet de celle de Bérénice est mal choisi, I. 117. C'étoit celle de ses piéces qu'il paroissoit estimer d'avantage, II. 130. Examen des fautes d'histoire qui sont dans cette piéce & dans celle de Britannicus, I. 237. *& suiv.* Et contre la Géographie dans celle de Mithridate, I. 241.

Raphaël. On fait voir la beauté de son génie, & l'on cite pour exemple son Tableau ou Jesus-Christ donne les clefs à saint Pierre, I. 90. Celui où saint Paul prêche aux Athéniens, I. 92. Et celui d'Attila, arrêté dans sa course par saint Pierre & saint Paul, I. 418. Il devint en peu de tems beaucoup plus habile que son maître, II. 22. & 54. Comment il sût profiter de la grandeur des idées de Michel-Ange, en peignant la voûte des Loges du Vatican, II. 45. Il perfectionna son coloris en voyant un tableau du Georgeon ; son tableau

tableau appellé la Messe du Pape Jules, en fournit une preuve, II. 46. 47. Il a exécuté en dessein le mariage d'Alexandre & de Roxanne, suivant la description d'un ancien tableau faite par Lucien, I. 364. Avant lui les tableaux ne touchoient point II. 171. L'Italie féconde en grands Peintres par son moyen, II. 173. Il a formé un grand nombre d'éleves, dont les ouvrages font une partie de sa gloire, II. 182. Il n'a pas encore eu son égal, II. 546.

Récompenses. Si elles sont distribuées avec équité, elles font un grand encouragement pour les artisans, II. 128.

Régles. L'usage en rend la pratique facile, III. 319. Ce n'est pas souvent l'ignorance des régles qui fait pécher contre elles, II. 97.

Réflexion. Ce n'est que par leur moyen qu'on peut tirer du fruit de ce qu'on lit, I. 8.

Religion servit de prétexte aux guerres civiles du tems des Valois, II. 305. On peut faire un excellent usage dans la poësie des miracles de notre Religion, pourvu que ce soit avec décence, I. 174. Chaque Nation met beaucoup de son caractere dans le culte de sa Religion, II. 249.

Représentations. Ce que dit M. Adisson, Poëte Anglois, sur leur décence, I. 411. Comment on peut entendre les passages des Anciens, sur les représentations théatrales, III. 145. Quand a fini la cessation des représentations des Anciens, & ce qui y a donné lieu, III. 293.

Rime coûte beaucoup, & jette peu de beauté dans les Vers, I. 329. Son agrément n'est pas comparable au rithme & à l'harmonie du Vers,

I. 331. Elle doit son origine à la barbarie de nos Ancêtres, I. 333. *& suiv.*

Rhodiens. Avec quel respect ils conserverent le trophée qu'Artemise avoit érigé dans leur ville, II. 132.

Rithme. En quoi il consiste en musique, I. 431. Servoit autant à régler le geste que la récitation, III. 21. Est, selon Platon, l'ame du métre, III. 22. D'où venoit la beauté du rithme, III. 87.

Roberval, grand Géométre, commença par garder les moutons, II. 30. Sa science spéculative ne lui fit rien imaginer d'utile au siége de Thionville, II. 335.

Rochoix (la) célébre Actrice. Son merveilleux talent pour la déclamation, I. 404.

Roland Lassé, célébre Musicien, étoit François, & non pas Italien, I. 459.

Romains. Caractere des anciens Romains, II. 268. En quoi ceux d'aujourd'hui ont réellement dégénéré, II. 269. 270. L'éloquence conduisoit chez les Romains aux premieres places, III. 123. Quelle a été leur passion pour les spectacles, III. 248. Et en particulier pour les représentations des Pantomimes, III. 287.

Romans. Sont des poëmes, à la mesure & à la rime près, I. 468.

Rome. On doit à sa grandeur tous les hommes illustres qui ont paru sous l'empire d'Auguste, II. 136. Sa dévastation par Alaric, a été la cause de l'anéantissement des arts & des Lettres, II. 202. Changemens arrivés dans l'air qu'on y respire, II. 270. A quoi l'on peut attribuer la cause de cette altération, II. 271. *& suiv.* Son climat est aussi moins froid que du tems des premiers Césars, II. 275.

275. Rome eſt l'endroit où l'on peut mieux juger d'un ouvrage de Peinture, II. 382. Tout y concourt à nourrir le goût de la Peinture, II. 383. Le peuple y eſt jaloux de la réputation des Peintres François, II. 386.

Ronſard. Quel jugement l'on doit porter de ſes Vers, II. 411. Quand il parut, on n'avoit aucune Poëſie qu'on pût lire, II. 412. De quel ſens on peut le regarder comme le premier des Poëtes François, II. 413. Sa deſtinée n'eſt pas à craindre pour nos bons Poëtes François, II. 417.

Roſcius, célébre Comédien, jouiſſoit de la plus grande réputation qu'on puiſſe acquérir, III. 116. Il charmoit ſurtout par l'élégance de ſon geſte, III. 230. Cicéron qui étoit ſon ami, ſe faiſoit un plaiſir d'entrer avec lui en diſpute, *ibid.* Il jouiſſoit de plus de cent mille francs de gage par an, III. 249.

Rotrou, ſon Vinceſlas préférable à pluſieurs piéces de Corneille, II. 402.

Rubens a introduit un trop grand nombre de figures allégoriques dans ſes tableaux de la Gallerie du Luxembourg: Examen qu'on en fait, I. 180. 181. 187. 198. Il eſt encore plus répréhenſible de l'avoir fait dans un tableau où il a voulu exprimer le mérite de l'interceſſion des Saints; deſcription de ce tableau, I. 200. Compoſition ingénieuſe & nouvelle d'un de ſes tableaux repréſentant Jéſus-Chriſt crucifié, I. 215. Son Traité Latin ſur l'imitation des Statues antiques, II. 81. L'école fameuſe qu'il avoit établie à Anvers eſt tombée quand tout paroiſſoit concourir à la ſoutenir, II. 214.

S.

Saisons. Pourquoi leur température varie dans certaines années dans les mêmes pays, II. 291. *& suiv.*

Saliens, anciens Prêtres des Romains, les vers qu'ils récitoient, avoient un chant affecté, III. 97.

Salius Arcadien, est le premier qui ait enseigné aux Romains l'art de la Saltation, III. 211.

Saltation. Son étimologie, III. 211. Les Anciens comprenoient sous ce terme plusieurs choses qui n'ont point de rapport à notre danse, III. 214, L'art du geste faisoit une des parties de la Saltation, *ibid.* Cette opinion est appuyée du témoignage de plusieurs Auteurs de l'antiquité, III. 214. *& suiv.* L'art de la Saltation est perdu, III. 239.

Satyre Ménippée sera toujours estimée, II. 364.

Sciences naturelles sont aujourd'hui plus parfaites que du tems de Leon X. & d'Auguste, II. 438. Quelle en est la cause ? II. 441. On en doit au tems tout l'avantage, II. 442.

Scorbut. Pourquoi cette maladie est rare en Hollande, II. 283.

Scuderi. Son Poëme intitulé, l'*Amour Tyrannique*, est demeuré dans l'oubli malgré la dissertation de Sarrazin, II. 353.

Sculpteurs. La plupart des Sculpteurs Romains avoient fait leur apprentissage étant esclaves, II. 205. Et par-là ils pouvoient faire de plus grands progrès que les personnes libres, II. *ibid.* Les Sculpteurs François qui ont paru sous le regne de Louis XIV. ont été jugés plus habiles que les Sculpteurs Italiens, II. 166. *& suiv.*

Sculpture. Elle demande les mêmes talens & les mêmes parties que la Peinture, I. 476. Il n'y faut pas

pas tant de génie, II. 166. Il eſt facile de juger à laquelle on doit donner la préférence de la Sculpture antique ou de la nôtre, I. 356. La Sculpture & l'Architecture étoient déja déchues ſous l'Empire de Severe, II. 188. Et encore plus ſous Conſtantin le Grand, II. 190. Quoiqu'on ne l'eût peut-être jamais autant exercée à Rome que pour lors, II. 204.

Semeïa. Ce mot ſignifioit toutes ſortes de ſignes en muſique, III. 79.

Seneque avoue la paſſion qu'il avoit pour les repréſentations des Pantomimes, III. 280.

Sens. On eſt rarement trompé par leur rapport diſtinct, II. 330. & 331.

Sentiment. En quoi il conſiſte, II. 316. On juge mieux par ſentiment d'un ouvrage que par diſcuſſion, II. 313. 330. 357. 358. Il n'eſt point du reſſort du raiſonnement, II. 314. Il en eſt de ce ſentiment comme du goût des viandes, II. 315. C'eſt un don naturel qui ne peut ſe communiquer, II. 317. Il eſt dans tous les hommes, mais inégalement, II. 341. Il conduit tôt ou tard à une uniformité de jugement, II. 342. Le ſentiment juge ſeul de ce qui eſt utile & agréable, II. 349. Quelle eſt la partie dont le ſentiment ne ſauroit juger, II. 350. Le ſentiment s'uſe dans les Artiſans ſans génie, II. 354. Celui qui eſt confirmé par le ſentiment des autres, perſuade mieux que tous les raiſonnemens, II. 489. On n'excite guéres la curioſité en défendant un ſentiment établi, II. 490.

Servet, que Calvin fit bruler à Genève, a connu la circulation du ſang, II. 456.

Siécle, Si ce mot doit toujours être pris pour un espace de cent ans, II. 125. Quatre siécles dont les productions seront éternellement admirées, II. 131. Peinture de ces heureux siécles, II. *ibid. & suiv.* D'où peut venir que certains siécles sont sanguinaires & cruels, II. 305. Dans d'autres siécles les hommes ont un éloignement invincible de tous les travaux d'esprit, II. 307. Notre siécle par rapport aux sciences naturelles, est plus éclairé que ceux de Platon, de Leon X. & d'Auguste, II. 438. Mais on n'y raisonne pas avec plus de justesse, II. 439.

Soleil, n'est point cause des variations de l'air, II. 292.

Sons. Il y en a de deux sortes avec lesquels les hommes se donnent à entendre les uns les autres, I. 294. *& suiv.*

Spectacles les plus affreux ont leurs attraits, I. 12. *& suiv.*

Spinola, (Ambroise) aidé de son génie seul & de la pratique, se rend maître d'Ostende, II. 335.

Succès, peut-être l'effet du pouvoir des conjonctures, II. 344. Quand ces succès se suivent en grand nombre, ils ne sont plus l'effet du pur hasard, II. *ibid.*

Sueur, (le) Peintre. Progrès qu'il fit dans son art sans avoir été à Rome, II. 64. La jalousie des Eléves de le Brun, oblige d'enfermer les tableaux que le Sueur a peints aux Chartreux, II. 386. Il n'a joui de toute sa réputation qu'après sa mort, II. 391.

Sujets. Leur choix est extrêmement important, I. 99. Comment on peut rendre intéressans les sujets dogmatiques, I. 61. Inconvéniens de traiter ceux

ceux qui tirent leur pathétique de l'invention de l'Artiſan, I. 76. Il eſt des ſujets qui ſont plus avantageux aux Peintres, & d'autres qui le ſont aux Poëtes, I. 78. *& ſuiv.* Il en eſt qui ſont propres à chaque genre de poëſie, & à chaque genre de Peinture, I. 104.

Syllabes, avoient une quantité réglée dans la langue Grécque & dans la Latine, III. 28. Leur quantité étoit rélative, III. 29.

Symphonies doivent avoir un caractere de vérité, I. 434. Elles ſont propres à remuer le cœur, I. 435. *& ſuiv.* Elles contribuent à nous faire prendre intérêt à une piéce, I. 440. *& ſuiv.* Il y a une vraiſemblance en ſymphonie, comme en poëſie, I. 443. Elle doit faire autant d'impreſſion ſur nous que la déclamation, I. 445. Les ſymphonies doivent avoir du rapport avec l'action, I. 446. Elles émeuvent quoiqu'elles ne ſoient que de ſimples imitations d'un bruit inarticulé, III. 48.

Syſtêmes. Rien de plus déraiſonnable que de s'appuyer du ſuffrage des ſiécles & des nations pour ſoutenir un ſyſtême, II. 475.

T.

Tabardillo. Sorte de maladie fréquente dans l'Amérique, II. 243.

Tableaux. Cauſent un plaiſir ſenſible, qu'il eſt difficile d'expliquer, I. 1. *& ſuiv.* Ils excitent en nous les paſſions, I. 33. L'imitation nous attache d'avantage dans les tableaux que le ſujet même de l'imitation, I. 65. *& ſuiv.* Les beautés de l'exécution rendent un tableau un ouvrage précieux, I. 68. II. 370. Il eſt des tableaux

qui touchent tous les hommes en général & d'autres en particulier, I. 70. Il eſt difficile qu'un tableau réuſſiſſe, s'il ne touche en ces deux manieres, I. 71. *& ſuiv.* En quoi conſiſte la compoſition poëtique d'un tableau, I. 259. Les défauts de l'ordonnance nuiſent beaucoup à l'effet des beautés d'un tableau, I. 264.

Talens ont été diſtribués différemment à tous les hommes, II. 9. Celui d'émouvoir à ſon gré, eſt le plus puiſſant de tous, I. 39. Comment les talens ſe manifeſtent, II. 38. *& ſuiv.* Un homme propre à tout, n'eſt ordinairement propre à rien, II. 57. *& ſuiv.* L'art ne ſauroit donner les talens que la nature a refuſé, II. 70.

Targon, (Pompée) célébre Mathématicien, mais ſans expérience, échouë devant Oſtende, II. 334.

Taſſe. (le) Ce qu'on doit penſer de ſon poëme de la Jéruſalem délivrée, I. 284.

Tempérament. Il y en a qui ne ſont propres ni à la poëſie, ni à la peinture, II. 93.

Teniers, ne réuſſiſſoit que dans les compoſitions groteſques, I. 65. II. 68. Eſt tombé au-deſſous du médiocre, lorſqu'il a voulu peindre l'hiſtoire, II. 68.

Terre. Ses émanations dont dépendent les qualités de l'air, viennent de la nature des corps qui y ſont renfermés, II. 286. Elle eſt un mixte compoſé de ſolides & de liquides, II. 289. Les Modernes n'ont d'avantage ſur les Anciens que d'avoir mis dans tout ſon jour le ſyſtême du mouvement de la terre autour du ſoleil, II. 459. *& ſuiv.*

Théâtre. Le Théâtre des Anciens n'étoit pas un tribunal comparable au nôtre, pour ce qui concerne le jugement des piéces, II. 404. Leurs théâ-

théâtres étoient plus vaſtes que les nôtres & moin éclairés, III. 181. Les maſques de leurs Acteurs & les vaſes d'airain qu'ils plaçoient dans leurs théâtres augmentoient la force de la voix, III. 182. & 204. Les théâtres furent fermés lorſque Rome fut priſe & ruinée par Totila, III. 294. En quel ſens on peut dire que les théâtres furent alors fermés dans Rome, III. 295. On a toujours obſervé une grande décence quant aux geſtes ſur le théâtre François, III. 157. Il y avoit à Rome un nombre prodigieux de gens de théâtre du tems d'Ammian Marcellin, III. 299. Un peu de viſion fut de tout tems l'appanage des gens de théâtre, III. 261.

Théleſtes a été, ſelon Athénée, l'inventeur de la danſe ou art du geſte, III. 212.

Théodoric II. Roi des Viſigots ; eſtime qu'il faiſoit de Virgile, II. 485.

Thermes de Caracalla & de Diocletien à Rome, leur ſomptuoſité & leur vaſte étendue, II. 204.

Thraſea Pœtus, Sénateur Romain, n'avoit pas dédaigné de jouer dans une Tragédie, III. 125.

Tite-Live. Ce qu'il a écrit ſur l'origine & ſur l'hiſtoire des repréſentations théatrales à Rome, III. 148. Et ſur ce qui engagea les Romains à partager la déclamation entre deux Acteurs, III. 173. *& ſuiv.*

Titien. Combien eſt touchant ſon tableau de S. Pierre, Martyr, I. 67. L'Empereur Charles V. lui fait l'honneur de ramaſſer un de ſes pinceaux, II. 56.

Tonnere. Pourquoi moins fréquent en certaines années qu'en d'autres, II. 289.

Torricelli. Par quel hasard il fit l'expérience qui démontre la pésanteur de l'air, II. 452.

Tournefort. Grand Botaniste formé par son génie seul, II. 31. Préférence qu'il donne à l'expérience sur le raisonnement, II. 337.

Traductions d'Auteur dégénérent beaucoup de l'original, II. 498. Il est difficile de traduire avec pureté & fidélité, II. 499. & surtout en François les Auteurs Grecs & Latins, II. 500. Défauts dans lesquels tombent nécessairement les Traducteurs, II. *ibid.* Un mot sonne bien dans une langue, & n'a pas la même grace dans une autre langue, II. 501. *& suiv.* Il y a des traductions de Virgile & d'Horace aussi bonnes qu'elles peuvent l'être, II. 509. Mais elles ne donnent point l'idée du mérite des originaux, II. *ibid.* On ne se lasse point de lire les originaux; on se dégoute des traductions, II. 510. Traduction de l'Arioste & du Tasse, lues avec peu de goût, II. *ibid.* Différence entre la traduction d'un Historien & celle d'un Poëte, II. 511. Mot mis pour un autre énerve la vigueur d'une phrase, II. 512. Tous les jugemens qu'on porte d'un Poëme sur sa traduction, conduisent à des conclusions fausses, II. 516. La traduction des mots *orchesis* & *saltatio*, par celui de danse, a donné lieu à beaucoup de fausses idées, III. 210.

Tragédie. Elle attache plus que la Comédie, I. 54. Pourquoi elle nous occupe davantage, I. 58. On souffre plus volontiers le médiocre dans la Tragédie que dans la Comédie, I. 54. Elle doit faire estimer aux hommes ceux qu'elle veut faire plaindre, I. 106. Elle doit exciter la terreur & la compassion, I. *ibid.* Un scélérat

rat sur la scène est peu propre à nous toucher, I. 107. Qu'est-ce qu'un scélérat en poësie, I. 108. *& suiv.* Quels personnages peut-on introduire dans la Tragédie, I. 111. Les Anciens ont mis peu d'amour dans leurs Tragédies, I. 126. L'affectation à y en mettre a fait tomber dans plusieurs fautes, I. 128. Les Tragédies dont le sujet est pris dans l'histoire des deux derniers siécles, sont presque toutes tombées, I. 150. Les Romains avoient des Tragédies de deux espéces, & quelles elles étoient, I. 155. Défauts des Italiens dans la représentation de la Tragédie, I. 407. La Tragédie est trop chargée de spectacles en Angleterre, & en est trop dénuée en France, I. 413. Elle purge les passions, & comment, I. 421. *& suiv.* Si elle ne le fait pas, c'est à la dépravation du Poëte qu'on doit l'imputer, I. 428. Une Tragédie dont la déclamation seroit écrite en notes, auroit le même mérite qu'un Opéra, III. 306.

Travail ne peut donner au génie plus d'étendue qu'il n'en a, II. 72.

V.

Vandick. On ne lui a pas d'abord rendu justice, II. 392. On en cite un exemple, II. 393. Description d'un de ses tableaux représentant Bélisaire en posture de mendiant, II. 385. Carle Maratte ne put s'empêcher de laisser échapper en le voyant, un mouvement de jalousie, II. 386.

Varillas. Les Savans le blament, & les Lecteurs le louent à cause de son style, II. 351.

Vases d'airain propres à servir d'échos, placés dans les théâtres, III. 204. Quelle étoit la forme de ces vases, III. *ibid.*

Vauban. (Maréchal de) Ce qu'il penſoit du génie de Céſar pour la guerre, II. 545.

Velleius Paterculus. Ses réflexions ſur la deſtinée des ſiécles illuſtres qui l'avoient précedé, II. 227. *& ſuiv.*

Veronèſe. (Paul) Son tableau des Nôces de Cana plaira toujours malgré ſes défauts, II. 514. Comparaiſon de ſon Tableau des Pélerins d'Emaus, avec celui de la famille de Darius de le Brun, I. 263.

Vers François ſont ſuſceptibles de beaucoup de cadence & d'harmonie, I. 325. *& ſuiv.* Les Vers Latins leur ſont ſupérieurs, I. 335. *& ſuiv.* La récitation des Vers leur donne une force qu'ils n'ont pas quand on les lit, & pourquoi, I. 494. *& ſuiv.* Vers de paſſage, en uſage du tems de Malherbe, II. 177. Les Vers qui contiennent les ſentimens ſont les plus propres à mettre en muſique, I. 463. Ceux qui renferment des peintures & des images, ne réuſſiſſent pas ſi bien en muſique, I. 464.

Vices. Quels ſont ceux qui retardent le plus les progrès des jeunes Artiſans, II. 90. *& ſuiv.*

Vida a parfaitement bien dépeint les tranſports d'un jeune Poëte qui lutte contre ſon génie, II. 94. Attribuoit à l'action de l'air les inégalités de l'eſprit, II. 237.

Vin. Sa paſſion eſt dangereuſe dans les Peintres & dans les Poëtes, II. 94. 95. Ce ſentiment eſt appuyé de celui des anciens Auteurs, II. *ibid.* Le vin devenu une boiſſon d'uſage dans pluſieurs pays où il ne vient point, a pu contribuer au changemeut de caractere des peuples, II. 282. Pourquoi les vins d'un même terroir ſont meilleurs

leurs en certaines années qu'en d'autres, II. 296.

Virgile. Comment il se fit connoître de l'Empereur Auguste, II. 27. A quel âge & dans quel tems il commença à faire des Vers, II. 117. 179. Si on doit le regarder comme plagiaire d'Homere, II. 77. Il n'auroit peut-être pas produit son Enéide, s'il n'eût été favorisé par Auguste, II. 104. Est encore plus loué que du tems d'Auguste, II. 421. & 484. A qui ce Poëte est redevable de sa grande réputation, II. 481. Il étoit lû par les enfans dès le tems de Juvenal, II. 482. Dès le tems de l'Empereur Justinien, on le nommoit par excellence, le Poëte, II. 483. Il ne doit sa réputation ni aux traductions, ni à ses Commentateurs, II. *ibid.* Estime qu'en faisoit Théodoric, II. 485.

Vitruve. Il se plaint de ce que les Romains négligeoient de placer dans leurs théâtres, comme faisoient les Grecs, des vases d'airain propres à servir d'échos, III. 204.

Voix. D'où vient que celle des Musiciens Italiens se fait mieux entendre que celle des Musiciens François, III. 112. Division des sons de la voix, selon Capella, III. 69. L'art de la fortifier & de la ménager pratiqué par les Anciens, III. 259. Méthode inventée par Néron pour fortifier la voix, III. 260.

Volcans. Pourquoi ils jettent plus de feu en certaines années qu'en d'autres, II. 290.

Voſſius. (Isaac) Son sentiment sur la musique moderne, I. 438. A indiqué les ouvrages des Anciens qui montrent comment on écrivoit en notes les chants musicaux, III. 80.

Vrai-

Vraiſemblance. Comment il faut la garder en poëſie, I. 129. *& ſuiv.* L'art de concilier la vraiſemblance & le merveilleux eſt difficile à enſeigner, I. 231. La vraiſemblance eſt l'ame de la poëſie, I. 235. Il y en a de deux ſortes en peinture, la vraiſemblance poëtique & la vraiſemblance mécanique, I. 246. En quoi elles conſiſtent, *ibid.*

Uſage eſt le maître des mots, mais rarement des régles de la Syntaxe, II. 419.

Vuë a plus d'empire ſur l'ame que les autres ſens I. 382.

W.

Woton. De quelle façon il a écrit en faveur des Modernes contre les Anciens, I. 139. Jugement qu'il porte du paralelle de Pérault, I. 139. & 264.

Fin de la Table des Matieres.